CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

658
abril 2005

DOSSIER
París en la literatura hispanoamericana

Guillermo Sheridan
Octavio Paz en París

Edgar Montiel
América y las utopías políticas

Gustave Roud
Poemas en prosa

Ítalo Manzi
Gitta Alpar en Buenos Aires

Entrevista con Roger Grenier y Francisco Ferrer Lerín
Cartas de La Habana y Paraguay

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRACIÓN: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 /13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISBN: 1131-6438 -NIPO: 502-05-001-3

Los índices de la revista pueden consultarase en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

* *No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

658 ÍNDICE

DOSSIER
París en la literatura hispanoamericana

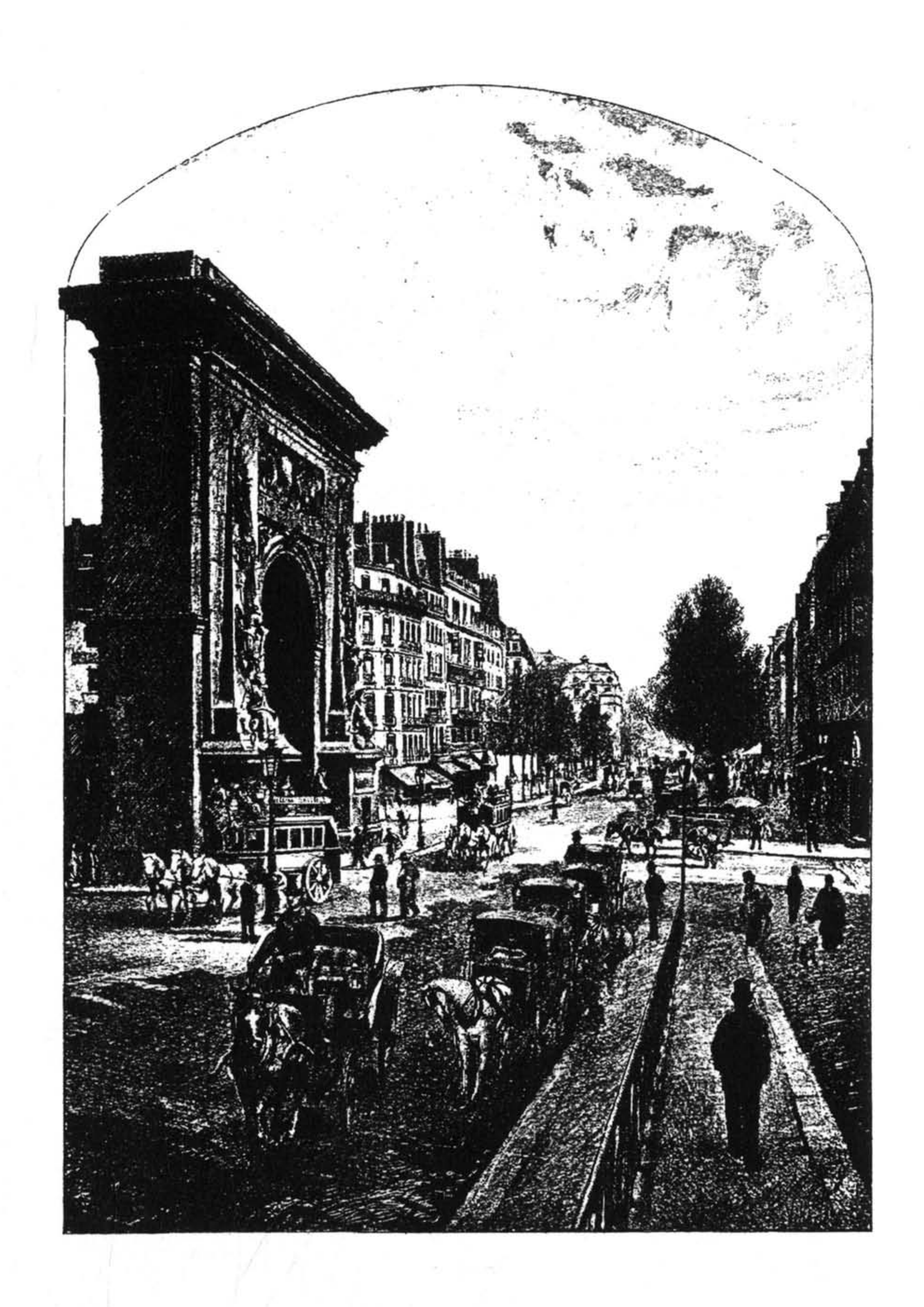
PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
París en la literatura hispanoamericana

Coordinador:
Gustavo Guerrero



Boulevard et Porte Saint-Denis

¿París no se acaba nunca?

Gustavo Guerrero

Hace poco más de un año, en un ensayo publicado en esta misma revista, traté de analizar algunas de las causas del reciente interés de nuestra crítica por el lugar de París en la historia de la literatura latinoamericana. Con excesiva confianza, escribí entonces: «El mito de París es un mito fósil que ahora podemos contemplar en la distancia, como ya hemos ido contemplando la arquitectura desnuda de otros sueños que, al retirarse, el siglo XX ha ido dejando al descubierto»[1]. Dice el proverbio que la lengua es castigo del cuerpo. Apenas unos meses más tarde, la publicación de las novelas *El fin de la locura* (2003) de Jorge Volpi y *París no se acaba nunca* (2003) de Enrique Vila-Matas vino a desmentirme en parte y también, en parte, a darme la razón. Y es que ambas novelas son prueba fehaciente de que el mito sigue vivo –y coleando- en nuestra más estricta actualidad literaria y, al mismo tiempo, muestran que ya sólo puede existir de un modo irónico o satírico, como un prolongado eco de las parodias devastadoras de Bryce Echenique. Así aparece, efectivamente, en las novelas de Volpi y Vila-Matas. Los dos lo someten a una divertida crítica que, mezclando los discursos de la narración y el ensayo, recorre los tópicos del viaje de iniciación, la búsqueda de una identidad y, por supuesto, el descubrimiento de una vocación literaria.

El lector curioso podrá comprobar que no son otros tres de los temas principales que se abordan en los trabajos reunidos en este dossier, como si la ficción y la no ficción estuvieran hoy marchando sincronizadas en sus lecturas del mito. O como si su fosilización suscitara un mismo tipo de imaginario que sólo puede decirse con palabras que narren y discurran, o discurran y narren. De este modo, en el primer artículo del dossier, el escritor Cristóbal Pera, a quien debemos uno de los mejores estudios sobre el París de los modernistas, resume la historia literaria de una *belle époque* hispanoamericana que sueña con las orillas del Sena y acaba despertando, decepcionada, en la vorágine de

[1] *«Del mito a la historia: París y la literatura latinoamericana»,* Cuadernos Hispanoamericanos nº 636, *Madrid, junio de 2003, pp. 77-87.*

nuestros ríos selváticos, con la novela de la tierra. Por su parte, el conocido ensayista Guillermo Sheridan dibuja, en seis precisas viñetas, los distintos espacios y tiempos de la relación de Octavio Paz con París y pone de manifiesto las múltiples facetas de un vínculo que resulta decisivo en la formación del intelectual, el hombre y el poeta. En el tercer artículo, Sylvie Protin, universitaria y traductora de Julio Cortázar al francés, hace el recuento de los primeros años del argentino en la Ciudad Luz y examina el rol central que desempeña la traducción en la construcción de su doble identidad literaria, una de las claves interpretativas de sus cuentos y novelas. Una cordial conversación con el escritor Roger Grenier, decano de las letras francesas y memoria viva de la casa Gallimard, pone fin al dossier.

En mi texto del año pasado, abogaba, entre otras cosas, por una historia de las relaciones entre París y la literatura latinoamericana que fuera capaz de dar cuenta de la diversidad de un mito plural, complejo e inestable. Creo que las cuatro miradas que aquí se cruzan son una muestra de las posibilidades de esa historia y también de su necesidad si se quiere rescatar una parte de nuestro patrimonio común todavía poco y mal conocida. Ojalá que pronto otros trabajos vengan a completar esta primera cosecha pues, sin lugar a duda, el horizonte del mito es vasto y aún hay mucho por hacer. Probablemente, Vila-Matas tenga razón y París no se acabe nunca. O, lo que es lo mismo, que «siempre nos quedará», como decía el otro de la gabardina, mirando a los ojos a Ingrid Bergman.

El mito de París en el modernismo hispanoamericano

Cristóbal Pera

Poco después que ese libro *[Rayuela]* quedó terminado yo pasé por la primera gran experiencia histórica de mi vida, que fue la confrontación con la revolución cubana ... y descubrí por primera vez lo que era un pueblo, lo que eran ocho millones de personas tratando de encontrar colectivamente esa identidad que yo buscaba con egoísmo solitariamente para mí mismo en un cuartito de París[1].

Julio Cortázar

La relación de gran parte de los escritores hispanoamericanos con la ciudad de París ha sido hasta hace muy poco un obscuro objeto del deseo y al mismo tiempo de repulsión, el lugar en donde se busca el origen y se decide de manera trascendental la identidad del escritor. La confesión de Julio Cortázar al final de su vida, reconociendo la futilidad de esa búsqueda de su identidad en «un cuartito de París», nos remite a experiencias similares vividas hace ya más de un siglo por otros escritores latinoamericanos. El escritor y cronista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo empleó en una de sus crónicas la metáfora de la «esfinge» para referirse a París. En efecto, como la esfinge mitológica, París se encuentra en la encrucijada esperando al escritor hispanoamericano para inquirirle acerca de su identidad. La respuesta correcta le salva, la incorrecta le cuesta la vida.

Rubén Darío, en su obra juvenil *A. de Gilbert*, escrita en recuerdo de su amigo Pedro Balmaceda Toro, evoca su llegada a la capital de Chile en 1886, no habiendo cumplido aún los veinte años, y escribe sobre los sueños que ambos amigos abrigaban:

> ¡Oh, cuántas veces en aquel cuarto, en aquellas heladas noches, él y yo, los dos soñadores, unidos por un efecto razonado y hondo, nos entregábamos

[1] *Julio Cortázar: «Rayuela fue un libro machista e inocente». Entrevista con Adelaida Blázquez,* El País, *«Libros», año VI, nº 268, domingo 9 de diciembre de 1984, p. 3.*

al mundo de nuestros castillos aéreos! ¡Iríamos a París, seríamos amigos de Armand Silvestre, de Daudet, de Catulle Mendès, le preguntaríamos a éste por qué se deja sobre la frente un mechón de su rubia cabellera; oiríamos a Renan en la Sorbona y trataríamos de ser asiduos contertulios de madame Adam; y escribiríamos libros franceses!, eso sí (353).

En 1912, un cuarto de siglo más tarde, un Darío que había visto cumplido su sueño de viajar a París y conocido a fondo la realidad que escondía el mito soñado en su juventud, escribe un artículo titulado «El deseo de París» en el que relata su encuentro con un joven que le expresa las mismas ansias de ir a París y de triunfar en el mundo de la literatura, y da cuenta de los consejos que le dio.

– Pero mi estimado joven, ¿Sabe usted lo que dice? ... Ir a París, sin apoyo alguno, sin dinero, sin base... ¿Conoce usted siquiera el francés...? ¿No...? Pues mil veces peor ir a París, en esas condiciones... ¿A qué? Tendrá que pasar penurias horribles... Andará usted detrás de las gentes que hablan español, por los hoteles de tercer orden, para conseguir un día sí y treinta días no, algo con que no morir de hambre ... Luchar en París para vivir en París de la literatura: ¡Pero ese es un sueño de los sueños! ... ¿Qué se ha imaginado usted que es París? Si viera usted a los inmigrantes de París que hablan castellano y que andan de Ceca en Meca en busca de una ocupación cualquiera... Si usted conociera a jóvenes y viejos escritores de talento que tienen que hacer de dactilógrafos o trabajar de *commis* de imprenta o librerías para poder almorzar y comer a un franco veinticinco... No se ilusione usted por ese precio! Vaya y coma a un franco veinticinco... Ya poco se le hará el estómago piltrafas y se morirá usted empozoñado y devorado de microbios... Usted me dirá que todo lo superará con sus sueños de artista, que irá a los museos, que respirará aquel ambiente, y en que ello sólo, con la contemplación de esa maravilla ligera y encantadora que es la parisiense, y a resistir todos los amargos ratos y las amenazantes miserias... ¡Pero eso será peor, mi querido joven...! Porque estará usted tantalizado, porque tendrá el agua, o mejor dicho, el champaña y el beso al alcance de su boca y no lo podrá beber... Y será usted, por lo tanto, el hombre más desgraciado de la tierra...

Váyase mi querido joven, ¡váyase...! *Audaces fortuna juvat*... Y después de todo tiene usted dos recursos en el último caso... Ve usted a su cónsul para que lo repatríe... ¡o se tira al Sena! (265-267)

El tono de este segundo texto está impregnado del mismo desencanto y desilusión que encontramos en Cortázar. Las visiones de un París etéreo y hospitalario se convierten en imágenes de podredumbre, degradación y muerte. Un Darío que se encuentra al final de su vida reco-

noce aquel París imaginado como el «sueño de los sueños» tras haberlo confrontado con la realidad.

¿Qué ha ocurrido en ese hiato, en ese cuarto de siglo que media entre uno y otro texto para que la visión ideal y fantástica de un París que parecía más bien un banquete de escritores famosos que esperaban al joven Darío para aclamarlo se convierta en la visión llena de resentimiento de una ciudad hostil llena de amargura, insolidaridad y soledad? No hay duda de que el viaje y la experiencia son responsables del proceso que lleva a Darío a escribir dos textos tan distintos sobre la misma ciudad y que le llevará a reconocer más adelante: «Jamás pude encontrarme sino extranjero entre estas gentes»[2]. Se trata de la confrontación entre lo que podríamos llamar el París «textual» con el París «real» y que llevará a un escritor como Darío a volver los ojos a su tierra y despertará en su obra un renovado interés por Hispanoamérica.

El mito de París, que nace como modelo cultural y social en la búsqueda de la identidad iberoamericana a mitad del siglo XIX, evoluciona a través de la literatura del modernismo desde la imagen de la cosmópolis que permite a los escritores apartarse de la realidad de sus países y buscar su origen en la cultura europea, hasta convertirse en el paradigma de lo artificial y extraño. La decepción y el desencanto tras confrontar el París ideal, «patria de todos los artistas», con el París real, servirá así de contrapunto dialéctico a otro mito que comienza a nacer, el de la «naturaleza» y lo «natural» como características propias del subcontinente americano. Ello facilitará el cauce ideológico a la tendencia cultural y literaria que vendrá a sustituir al modernismo, la llamada «novela de la tierra» o mundonovismo.

En la imagen de París se concentran todos los anhelos de unas nuevas burguesías hispanoamericanas que, a mitad del siglo XIX, enriquecidas por el comercio, buscan un modelo de ciudad y de comunidad que las aparte definitivamente de la sociedad colonial que ha dejado atrás la independencia. La destrucción de los centros urbanos coloniales de algunas ciudades y su remodelación a imagen de París es el primer paso. El segundo implica la importación de París de toda clase de objetos, modas y costumbres que les aporten los símbolos de su nueva condición social.

[2] *En* Letras, Obras completas, *I, 464. Citado por Sylvia Molloy en* La diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XXe siècle, *Presses Universitaires de France, París, 1972, 50.*

Los escritores hispanoamericanos se convierten en *flanêurs* de una ciudad fantasma formada a partir de textos literarios, revistas de modas, almacenes de novedades, museos, así como de los reflejos miméticos de sus propias ciudades. La geografía urbana y los objetos que pueblan gran parte de sus obras están fuera de su experiencia directa. París será para muchos de ellos como un gran almacén de novedades al que aspiran acceder para adquirir los objetos con que poblar sus obras.

Con Sarmiento asistimos al inicio de un discurso sobre París que es original de América Latina. En su obra *Viajes por Europa, África y América: 1845-1847*, editado en Santiago de Chile en 1849, dedica una de sus cartas a París[3]. Presentar la capital francesa a los lectores hispanoamericanos se le plantea a Sarmiento como un tremendo desafío expresivo: «Acaso no acierto a darle a usted una idea de París tal que pueda presentárselo al espíritu, tocarlo, sentirlo bullir, hormiguear» (118). Sarmiento lamenta la desaparición del París conocido a través de la ficción. Parece irónico que su preocupación por la destrucción del viejo casco de la ciudad que va dejando paso a las reformas urbanas del rey Louis Philippe se origine en el hecho de que son los personajes de los folletones de Sue los que se quedan en la calle, huérfanos de escenario.

> Desde luego, si ve usted a mis amigas en Santiago, dígales de mi parte que no está aquí en este momento Eugenio Sue; pero que me han mostrado al rengo Tortillard; ya está hombre hecho y derecho, siempre cojo, y malo como siempre ... ¡Otras pérdidas mayores aún tenemos que deplorar! No hay ni aquellas pocilgas y vericuetos donde los *Misterios* comienzan. Se ha abierto por medio de la cité, una magnífica calle que atraviesa desde el palacio de Justicia hasta la plaza de nuestra Señora, iluminada de gas, y bordada de estas tiendas de París... En vano preguntará usted dónde fueron los primeros puñetazos del Churriador con Rodolfo, dónde vendía sus fritangas la Pegriote. Estas pobres gentes, oh dolor! no saben nada (115).

En este fragmento podemos comprobar la poderosa influencia de lo que podríamos llamar el «París textual» en la formación de una imagen preconcebida y estereotípica de la ciudad. A mitad del siglo XIX no existía todavía un abundante conjunto de textos específicamente hispanoamericanos dedicados a la capital de Francia ya que el discurso so-

[3] *Domingo Faustino Sarmiento, «París»,* Obras: Viajes por Europa, África y América, *Belin Hermanos, Editores, París, 1909, V: 114-47.*

bre París crecerá a partir de la literatura del modernismo. Por esa razón Sarmiento confronta el París que tiene delante con la imagen de la ciudad promovida por la literatura francesa de folletín, con los novelones de Eugenio Sue, y comprueba el cambio que se está produciendo con la llegada de la modernidad. Tras este pasaje Sarmiento dedica unas páginas a la exploración de algo que no nombra pero que sin duda le atrae por la diferencia con la vida de su país: la modernidad. Es sorprendente el modo en que aísla y define los elementos principales de lo que se puede llamar modernidad, llegando al punto de coincidir con el análisis llevado a cabo casi un siglo más tarde por Walter Benjamin en su ensayo «París, capital del siglo XIX». La experiencia de la velocidad, de un paisaje urbano compuesto por vehículos en continuo movimiento es lo que primero llama la atención en la sensibilidad de nuestro autor: «El pobre recién venido, habituado a la quietud de las calles de sus ciudades americanas, anda aquí los primeros días con el ¡Jesús! en la boca, corriendo a cada paso riesgo de ser aplastado por uno de los dos mil carruajes que pasan como exhalaciones, por delante, por detrás, por los costados (116).» Pero no es únicamente el atropellamiento de vehículos lo que percibe Sarmiento como «nuevo» sino, y más importante, el atropellamiento de ideas:

> Una fisonomía del pensamiento francés ha desaparecido, no obstante ser ella la que pretendía amalgamar esta variedad de opiniones y de creencias contradictorias, eclecticismo, que había hecho un mosaico de los sistemas, engañándose con la armonía del conjunto. Ha muerto de muerte natural, como todas las cosas caducas que no están fundadas en la verdad. Cuánto estudio y cuánta penetración necesita el viajero para entender a París por este lado (121).

El segundo elemento importante que Sarmiento detecta en este paisaje urbano es la multitud: «Si usted se para delante de una grieta de la muralla y la mira con atención, no falta un aficionado que se detiene a ver que está usted mirando; sobreviene un tercero, y si hay ocho reunidos, todos los paseantes se detienen, hay obstrucción en la calle, atropamiento (117).» Es en esta multitud donde nuestro autor encuentra un personaje nuevo de la fauna urbana que trata de poner sentido a todo ello: el *flâneur*. Baudelaire definió al *flâneur* como «l'homme des foules», el hombre de las multitudes, y es precisamente entre la multitud en donde Sarmiento divisa al *flâneur*;

> Por otra parte, es cosa tan santa y respetable en París, el *flâneur*, es una función tan privilegiada que nadie osa interrumpir a otro. El *flâneur* tiene dere-

> cho a meter sus narices por todas partes. El propietario lo conoce en su mirar medio estúpido, en su sonrisa en la que se burla de él, y disculpa su propia temeridad al mismo tiempo (117).

Pero el contacto con la ciudad de sus sueños no deja a Sarmiento huérfano de identidad ni con la certeza de que tal ciudad y la civilización que representa sean el modelo de perfección que aparecía en algunos de sus comentarios. Sarmiento tratará de distanciarse mediante la clasificación y la comparación con su país, y comentarios como los siguientes nos demuestran que su valoración de la civilización europea es contradictoria, y en la metrópolis, como en la selva, también se encuentra la barbarie: «¡Eh! ¡La Europa! Triste mezcla de grandeza y de abyección, de saber y de embrutecimiento a la vez, sublime y sucio receptáculo de todo lo que al hombre eleva o le tiene degradado, reyes y lacayos, monumentos y lazaretos, opulencia y vida salvaje»[4].

El cronista guatemalteco Enrique Gómez Carrillo nos sirve de muestra para presentar una fase diferente en la relación de los escritores hispanoamericanos con París. El discurso sobre París de Gómez Carrillo pretende mitificar la ciudad, y tal pretensión le exige simplificar y fijar su imagen. Las primeras páginas de su libro de crónicas *Sensaciones de París y de Madrid*[5], publicado en 1900, son una muestra clara del tipo de tratamiento que va a recibir París en la pluma de Gómez Carrillo.

> ¡París...! ¡París...! Y a medida que nos aproximamos y que las cúpulas y las torres se destacan más fijamente en el aire ligero de la tarde, un estremecimiento sacude a los viajeros, de un confín a otro del express. Todos quieren percibir desde lejos el gigantesco candelero de Eiffel, todos están impacientes, todos sienten en el fondo del alma la atracción alucinadora de la gran capital de los locos, de los artistas, de las cortesanas; de la ciudad de las lilas; de la ciudad de las rosas y de los escándalos, de la gran divertidora y de la gran preocupadora de la humanidad; de la villa nerviosa y multiforme que es a veces cerebro y a veces sexo, que ríe y ruge y que no se duerme nunca con ese sueño que hace olvidar a las demás capitales; París la esfinge, la insondable, la aldea mujer que se entrega sin dejarse ver, que tiene algo de misteriosa cual Eleusis, que es campechana como Atenas, que es noble como Roma; que lo es

[4] *Domingo Faustino Sarmiento,* Viajes: De Valparaíso a París. *Buenos Aires: La cultura argentina, 1922.*

[5] *Enrique Gómez Carrillo,* Sensaciones de París y de Madrid. *Paris: Garnier Hermanos, 1900.*

> todo: que es invisible, que es incomprensible, que es implacable; que levanta todos los días mil estatuas para derribarlas al día siguiente; que se vuelve loca ante el caballo negro de Boulanger, que apedrea a Zola, que se acuerda de haber guillotinado reyes y reinas, que es grande y pequeña a un tiempo mismo... ¡París...! ¡París...! Y mientras el tren corre por las campiñas ya cubiertas de violetas y de amapolas, el pensamiento de los que llegamos corre también, formando proyectos balzacianos de conquista y de conquistas (5).

Para crear su París mítico el cronista recurre al mito ya creado por *La Bohemia* de Murguer, del cual toma los elementos que le interesan. En el plano urbanístico el París de Gómez Carrillo, cuyo centro está fijado por la torre Eiffel, se ve simplificado en tres áreas que representan ciertos valores: Montmartre (placer, vicio), el Barrio Latino (bohemia, escritores simbolistas) y el bulevar (centro del teatro y el periodismo, lugar de confluencia del cosmopolitismo). El cronista guatemalteco remata su afán mitificador mediante la personificación de París que lleva a cabo a lo largo de todo el texto, identificando la ciudad y la mujer. De los innumerables ejemplos que pueblan el libro de crónicas escogeré uno en el que tal personificación se muestra meridianamente clara en una bailarina de cabaret.

> Tú, Mirka, eres París. Eres París con su gracia cortesana, con su elegancia altanera, con su atrevimiento revolucionario, con su ingenuidad canallesca, con su frivolidad sensitiva, con su sinuosidad esbelta... Eres *gommeuse*, en fin, por la fuerza ineludible de la eliminación clasificadora. Mas eso no importa. Para mí simbolizas el alma alada, bohemia, ingenua, de todo un pueblo. Eres París...
>
> Más femenina que tus hermanas del Sur y del Norte, y más artista que todas las demás hijas de Eva, pareces la tentación universal.
>
> Eres París, te repito (199-200).

La mitologización de París sirve a un propósito fundamental en la superación de las contradicciones que asaltaban a Gómez Carrillo: la evasión de cualquier conflicto que le plantea su «otredad» como americano a través de la asimilación. La personificación de París en la imagen de una mujer le facilita tal proceso de asimilación al no tener que explicar su relación con la ciudad sino como un proceso de enamoramiento pasional del cual se excluye cualquier racionalización.

Pero la imagen de la ciudad de París irá evolucionando también hacia la metáfora de la enfermedad y la artificialidad, como se puede

apreciar en *De sobremesa*, la novela de José Asunción Silva[6]. La asociación de París con la enfermedad, y en especial con la locura, proviene de su propio carácter moderno. La primera frase que José Fernández, protagonista de *De sobremesa*, escribe al volver de nuevo a la ciudad de París es la siguiente: «Desde el momento en que pisé esta ciudad me ha invadido un malestar indescriptible... no es una enfermedad porque ningún síntoma externo la traduce, ni lo acompaña dolor alguno, y mi cuerpo rebosa de vida (300).» Al comienzo de la novela nos encontramos con un protagonista que, en su tierra natal (Colombia o Venezuela), aparece encerrado en un interior artificial que es como un París en miniatura. El contacto con la realidad de su país es nulo y la novela es un recuento de sus andanzas por Europa, especialmente por París. La metáfora del interior le sirve a Silva para ejemplificar la escisión del intelectual hispanoamericano entre dos culturas. La fantasía del narrador consiste en unir el ámbito de la cultura europea, con la naturaleza americana. Así, cuando se instala en París, el protagonista decide recrear la naturaleza americana en un invernadero en el que pasa las horas con una joven compatriota. La inversión de ese interior parisino con que comienza la novela aparece finalmente de forma explícita: «¿No es cierto que es una locura cuando mañana podemos pasar horas enteras juntos, donde no tengamos que temer, en casa, donde haremos cuenta de que no estamos en París y respiraremos en el invernáculo el olor de nuestros bosques? (339).»

Hay que resaltar el valor simbólico de esta deliberada inversión del interior parisino en América en un interior americano en París. Pero de nuevo vemos cómo se trata de espacios cerrados, de *huis clos* en donde la ausencia de contacto con el exterior, con la realidad lleva a un callejón sin salida en donde no existe una síntesis que salve al personaje de su escisión fundamental, de su enajenación de ambos mundos.

La obra de Silva nos ofrece finalmente la imagen del escritor hispanoamericano como coleccionista en el gran catálogo que le ofrece la cultura europea a través de París. Sintiéndose huérfano de una tradición propia, «original» que sustente su identidad, José Fernández abandona su tierra y llega a París en busca de esa «colección» en donde se sienta dueño de su pasado: «Ambiciones que, haciéndome encontrar estrecho el campo y vulgares las aventuras femeninas y mezquinos los negocios, me forzasteis a dejar la tierra... y venir a convertirme en *rastaquover*

[6] *José Asunción Silva,* De sobremesa, *en* Obra Completa. *Ed. Héctor Orjuela. Colección Archivos. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990.*

ridículo... el *richissime Américain don Joseph Fernández y Andrade* [que] compró tal cuadrito de Raffaeli... (249).» La última decisión de José Fernández antes de que lo encontremos de regreso en América, en su interior, rodeado de su colección, consiste en vaciar su casa en París y empaquetar su colección para cruzar el Atlántico con ella. En su pretensión de encontrar su identidad despedazando la tradición europea de su tiempo en pequeñas piezas coleccionables, en su intento de convertirse en heredero de su propia colección, el personaje debe destruir el contexto que da sentido a los objetos.

La conclusión, evidente al comienzo de la novela, es un callejón sin salida, una ficción sin contacto con la realidad de su entorno «natural» americano que no puede durar mucho. Como afirma Walter Benjamin en «Desembalando mi biblioteca», «privada de su coleccionista, la colección pierde su sentido... Sólo al extinguirse el coleccionista es comprendido» (32).

La comparación entre el diario ficcional del protagonista de *De sobremesa* y el diario del viaje de Horacio Quiroga[7] a la capital de Francia en 1900 nos revela la distancia que puede existir entre el mito y la realidad de París. En el diario de Fernández se encuentran plasmadas todas las fantasías que dicha ciudad suscita en un joven hispanoamericano cuyo afán es «poseerlo todo». La colección que Fernández se lleva consigo a su interior parisino en América significa la victoria sobre la ciudad. Quiroga, contando con cierta fortuna heredada de su padre, viaja a París con un sueño parecido. Pero pronto ocurre algo inesperado. El dinero que debía recibir desde Montevideo nunca llega y el deseo de adquisición y posesión de la ciudad se ve bruscamente frustrado. Así lo expresa claramente Quiroga en la entrada del cuatro de Junio: «La estancia en París ha sido una sucesión de desastres inesperados, una implacable restricción de todo lo que se va a coger» (54). Convertido el viaje en el suplicio de Tántalo, el hambre transforma pronto su visión de la ciudad y el recuerdo de la tierra natal se agranda y embellece en la memoria:

> ¡Oh mi América bendita, donde todo es grandeza y hospitalidad! ¡Cómo te adoro en París! Creo que si de un golpe me transportara a esa, lloraría, si, lloraría abriendo los brazos a mi Madre, a mis amigos, a las tardes y a las noches. Pero todo concluirá... y..., aun entonces, digo, tendré horror del recuerdo de París, y estaré donde está lo que quiero (98-99).

[7] *Horacio Quiroga,* Diario de viaje a París de Horacio Quiroga. *Montevideo: Número, 1950.*

Al mismo tiempo que confiaba estas palabras a su diario, Quiroga mandaba unas crónicas sobre su visita al diario *La Reforma* de Montevideo en las que aparece un elogio de París que muy bien podría haber sido escrito por Gómez Carrillo.

> ¡Oh París, París, ansia infinita de todos los que han soñado una vez siquiera los grandes recuerdos y la suprema manifestación del arte!
> ¡Ciudad extraña y compleja en sí misma, que vive de su pasado y su presente como una pura gloria, donde yace, tiembla y espera a su vez la hora de ser posible todo lo excelso que ha sido ayer y todo lo vibrante que será mañana; ciudad fastuosa y viril sobre todas; alegre e inmortal!
> ¿Qué más pedir, para los eternos parias de lo grande, que esta vida de París, respirando el aire de los que son y fueron creadores de lo Absoluto...? (136.)

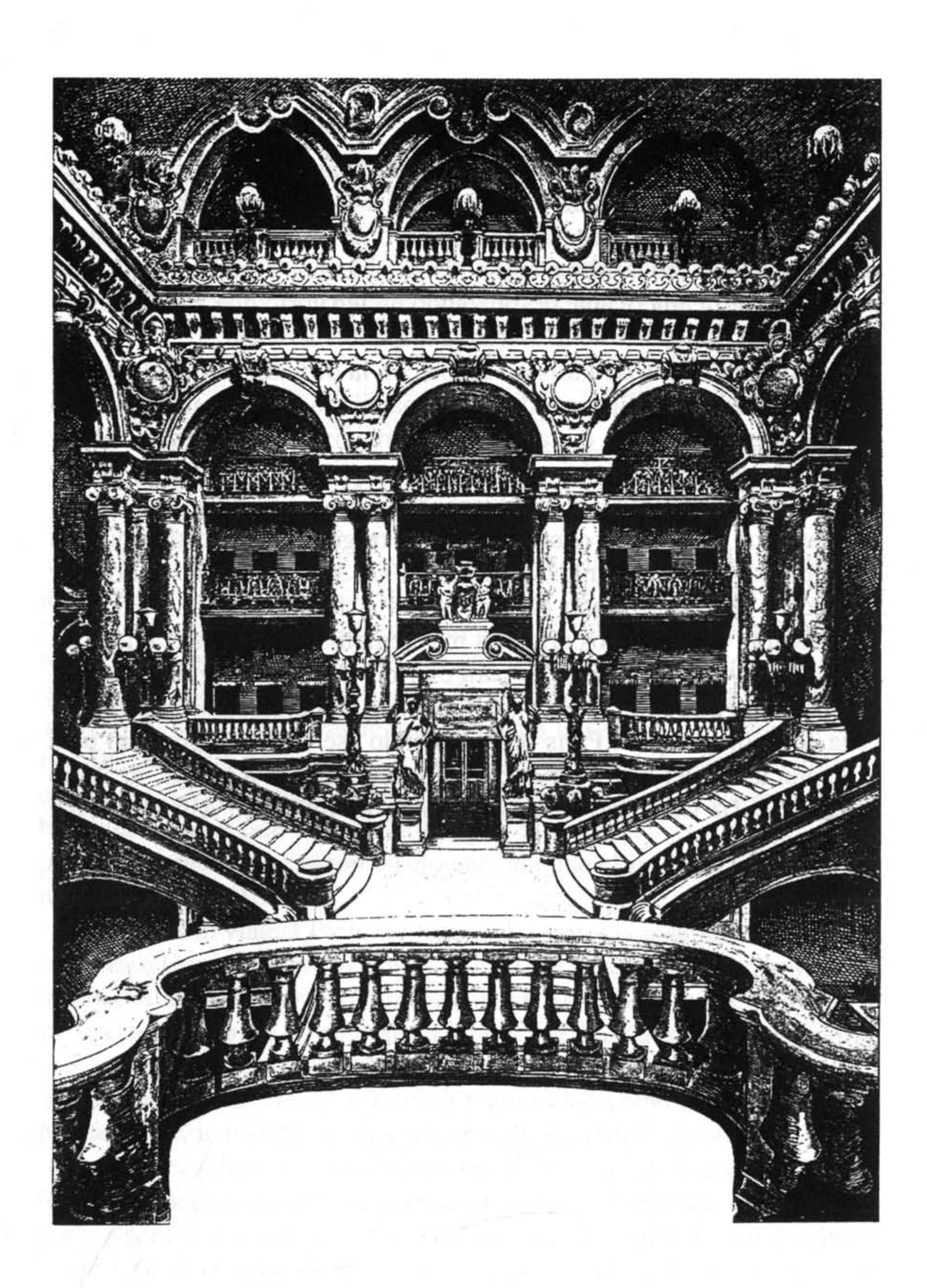
El diario de Quiroga nos proporciona aquí una ocasión inmejorable para apreciar cómo el discurso de París, el mito de la ciudad que Quiroga recibe, se impone en su escritura y esconde su verdadera opinión sobre la ciudad, consciente de que sus lectores nunca le creerían o de que lo tomarían por un fracasado. Pero en la diatriba de la ciudad que aparece en su diario se encuentra insinuada la semilla de la obra posterior del cuentista uruguayo: «¿Qué más da que otros digan lo contrario, porque aquí lo han pasado bien? Cada cual vive la vida que le es posible; y el cazador que vive en su bosque, el rural que goza con su escopeta y sus soles, tiene razón cuando afirma que el monte o el pueblo es mejor que París (102).»

De nuevo el viaje a París confronta al escritor con su identidad y, en este caso, Quiroga, ante la imposibilidad de poseer el París recibido a través del mito, refuerza su americanidad. Su regreso a Montevideo y su internamiento en la naturaleza americana indica ya el camino que van a seguir algunos escritores que deciden abandonar un espacio demasiado recargado de significación y autoridad como París, por la exploración de un espacio autóctono, el de la naturaleza americana.

La polarización de los términos representados por París (artificialidad, enfermedad, pérdida de identidad) e Hispanoamérica (natural, vigor, orígenes) se acentúa en *Raucho*, de Ricardo Güiraldes en donde el autor argentino trata de presentar las consecuencias nocivas que el «discurso de París», diseminado por el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano, ejerce en la juventud de Hispanoamérica. Al presentarlo como tal discurso textual, Güiraldes muestra el desmoronamiento del mito de París en el que se concentran las imágenes de la en-

fermedad y la artificialidad, y propone como solución una vuelta a la naturaleza americana. En *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, el protagonista abandona las ciudades para internarse en la selva, representando así la huida del interior parisino por parte de muchos intelectuales. De esta manera, el trayecto final de tantos viajes de autores y personajes modernistas entre dos continentes, acaba en el corazón de la naturaleza americana, desbrozando un territorio que va a ser escenario de una gran parte de la narrativa hispanoamericana.

La imagen mítica de París no acaba con la difuminación del modernismo del panorama literario de Hispanoamérica. Tras la «novela de la tierra», el advenimiento de la vanguardia reavivará el interés de los escritores hispanoamericanos por París. Pero en esta ocasión, la mayor parte de los narradores y poetas hispanoamericanos viajarán a la capital francesa con una mayor confianza en sus orígenes y su destino que les permitirá seguir explorando su identidad sin sentirse tan acosados por la ciudad. Escritores como Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier se dedicarán a indagar los orígenes más remotos del la americanidad en los museos y las aulas de París para escribir obras que seguirán abriendo el camino a la continuada exploración de la identidad hispanoamericana. Décadas después París seguirá siendo ese territorio propicio para la exploración del «ser» americano en obras como *Rayuela*, de Julio Cortázar o *La vida exagerada de Martín Romaña*, de Alfredo Bryce Echenique.



Le grand escalier de l'Opéra

Paz en París: seis paisajes[1]

Guillermo Sheridan

I

De niño, Octavio Paz visitó París con frecuencia, transportado por las evocaciones de su abuelo Ireneo y de su tía Amalia que habían estado ahí en 1889. Don Ireneo (1835-1924) había acudido a la Exposición Mundial en calidad de expositor: su «Imprenta y encuadernación de Ireneo Paz» representó a las artes tipográficas mexicanas y el progresismo de la *pax porfiriana* que estaba aún lejos de ser avasallada por la revolución de 1910.

Abuelo y tía habían estado en París tres meses, pero la evocación duraría para siempre: la experiencia más feliz en la vida de los dos personajes preferidos de la pequeña familia del futuro poeta. Tenían mucho tiempo que darle al hijo único de un matrimonio atribulado. El abuelo lo educaba en los cánones liberales y la tía en el ensueño romántico. La primera vez que el niño escuchó hablar francés fue de boca de esa tía «algo excéntrica (como se supone que son las tías) y algo poética, a su manera un tanto absurda»[2].

Al regresar de París, el abuelo Ireneo impuso los horarios de la comida francesa, que le parecían más civilizados, y agregó a su gran biblioteca las novedades francesas que trajo consigo. Una tarde de lluvia en que el niño está inquieto, el abuelo le pone enfrente una *Histoire de France*. Tendido en la alfombra, encuentra una ilustración perturbadora que guardará para siempre: «representaba el suplicio de la infortunada visigoda Brunegilda; se la veía por tierra, rodeada de gentes de armas, semidesnuda, ensangrentada pero hermosa, los senos cubiertos por los ríos de las trenzas, atada a la cola de un caballo salvaje»[3].

[1] *Adapto escenas de mi libro* Octavio Paz: poeta con paisaje, *de próxima aparición en la Editorial ERA de México, D.F.*

[2] *«Tiempos, lugares, encuentros», entrevista de Alfred MacAdam,* Vuelta, *181, diciembre de 1991, p. 11.*

[3] *«Una Francia íntima»,* OO.CC. *14, p. 29.*

Si el abuelo es la narrativa y la historia, la tía Amalia, «virgen somnílocua», es la poesía y el delirio. Ambos ponen énfasis en Francia: cuando el niño agota la trilogía mosquetera de Dumas, le ponen en las manos las *Memorias* de Charles de Batz d'Artagnan. Pero con un ingrediente interesante: el libro había sido traducido por la tía Amalia y editado por el abuelo. Si Francia es aún el centro de la confusa periferia hispanoamericana, sus letras son el centro de ese centro. Ni siquiera los hermanos de La Salle, en cuya escuela primaria, invariablemente castigado, Paz abominó del catolicismo, lograrían suplantar aquella fe.

II

En 1932, cuando Paz tiene dieciocho años y ya redacta poemas torpes y ensayitos ostentosos, el primer arrebato de su juvenil ira sagrada lo suscita Francia: en abril de ese año él y sus amigos se enteran en las páginas del diario *El Nacional* de que Louis Aragon es condenado por «incitar a los militares a la desobediencia» en su poema «Front rouge». Que un poeta fuese sentenciado a la cárcel, generó en los muchachos indignación sabrosa y secreto asombro ante el poder subversivo de la palabra. Paz y sus camaradas se suman a un «grupo distinguido de artistas mexicanos» –los poetas de la revista *Contemporáneos*[4]– que envían esta carta al presidente de Francia:

> La revista *Contemporáneos* de México une su protesta a la de los escritores vanguardistas del mundo por el juicio en contra del poeta Louis Aragon. El cuerpo del delito es un poema, «Front Rouge» publicado por la revista *Littérature de la Revolution Mondiale* que recomendamos a las autoridades de otros países que quieran juzgarlo y que, a diferencia de las autoridades francesas, reconozcan validez a la poesía[5].

En el México de comienzos de la década de los treintas, entre los jóvenes como Paz, la idea de la *dominación violenta del proletariado* que cantaba Aragon se cantaba en voz alta en la escuela preparatoria. Aunque militó en los movimientos estudiantiles del periodo, e incluso

[4] *Entre ellos Xavier Villaurrutia, cuya* Nostalgie de la mort *tan bien tradujo Jacques Ancet (José Corti, Paris, 1991), Jorge Cuesta, cuyos* Sonnets *acaban de aparecer en francés, heroicamente vertidos por Annick Allaigre-Duny (Fédérop, Cahors, 2003) o Salvador Novo, cuyo* Nouvelle amour *tradujo Armand Guibert (Éditions de Mirages, Cahiers de Barbarie, Tunisia, 1937).*

[5] El Nacional, *2a. sección, México, 13 de abril de 1932, p. 1.*

fue detenido por la policía un par de veces, Paz optó desde temprano por no meter la militancia en la poesía.

Esto se debió a su amistad con Jorge Cuesta Porte-Petit (1903-1942), esencial *maître à penser* de la época en México, a quien Paz le adjudicaría más tarde el nacimiento de su vocación crítica. Si los escritos que Cuesta firma en ese periodo son indicio de las conversaciones con su amigo, habrá que suponer a Paz discutiendo con él cada número de la *NRF* que llega a México. Entre el ímpetu revolucionario del muchacho y el elegante escepticismo del maestro la diferencia es la fe en la historia. «¡Hay causas en el mundo!» insiste Paz[6]. Cuesta dictamina que ni por el fascismo ni por el lado soviético hay alternativa para la inteligencia y le explica las similitudes entre socialismo de Estado y dictadura del proletariado. La aparición del *Retour de l'URSS* de Gide lo confirma. Paz, como todo izquierdista del momento, lee en el libro un apoyo objetivo al fascismo. En México, como en todas partes, el gran escritor que había ingresado en el PC francés se había convertido en el repugnante pederasta que regresó de la URSS. La guerra civil española y el *affaire* Gide señalarán profundamente el ingreso de Paz al debate de la conciencia escindida.

III

Paz y sus camaradas están convencidos de que «el ejemplo soviético es la única salida de la historia», y lo sostienen en la primera revista que fundó el muchacho (*Barandal*, 1933):

> La inteligencia en la URSS crea y construye, y en el capitalismo copia y destruye. Inteligencia que fue y es fortuna inútil en tantas generaciones acabadas por el sistema, agotadas, perdidas... ¡He ahí a Marcel Proust, tan inteligente, y que sin embargo no pudo hacer otra cosa que recordar el pasado, sin ánimos para el porvenir, porque sus mejores esfuerzos no hallaron cómo expresarse![7]

Paz no comparte la inclusión de la literatura en el problema y duda, pero la presión para que ingrese en el PC es tremenda, sobre todo cuando publica sus primeros libros. Los escritores se suman en masa a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que copia en

[6] CCOP, *I, p. 129.*
[7] *Enrique Ramírez y Ramírez,* Barandal, *nº 1, México, septiembre de 1933.*

todo a la *Association des Écrivains et Artistes Révolutionaires* (AEAR) de Gide, Barbusse y Malraux, y organiza en 1937 la versión mexicana del *Congrès pour la Défense de la Culture* de 1935. En marzo de 1937, acabados de cumplir su 23 años, Paz recibe una invitación de Pablo Neruda y Rafael Alberti para acudir al Congreso antifascista de Valencia. En la estación de Saint-Lazare, Paz y su esposa, Elena Garro, son recibidos por Neruda, Aragon y Alejo Carpentier y llevados a un hotelucho por La Sorbona. Paz está feliz: «Estoy en el esplendor de París, en el verano. Todos los monumentos y las calles, que tantas veces nombraban los libros de mi infancia y mi adolescencia, ante mis ojos»[8]. También ante sus ojos, los dos grandes poetas latinoamericanos del momento: Neruda y Vallejo, y al día siguiente, en el tren hacia la frontera española, Malraux, Stephen Spender e Ilia Ehrenburg. Malraux está decepcionado de la delegación mexicana:

> Dijo que nuestros colegas, vastos, cálidos, impresionantes por su receptividad instantánea y su trato directo, eran profesores universitarios en comparación con lo que México podía haber provisto. Los poetas mexicanos –dijo– debían ser locos de atar, deberían vestir como rancheros y llevar látigos de cuero y una pistola disparando en cada mano[9].

Lo de siempre: para ser verosímiles, los mexicanos deben ser nativos de Hollywood. Durante el Congreso, Paz escucha a Malraux, Benda, Tzara y Aragon, pero no establece mayor contacto con ellos. Las camarillas son inexpugnables y la atmósfera está enrarecida por los *Retouches a mon retour de l'URSS* que Gide publica, con todo cálculo, en vísperas del Congreso. Mijail Koltzov inicia lo que algunos consideran el objetivo secreto del Congreso: la descalificación de Gide[10], y amenaza: «Los soviéticos confiamos en nuestro gobierno no solamente porque es justo y conduce al país a la abundancia y a la felicidad, sino porque es fuerte, porque su mano no tiembla al castigar al enemigo»[11]. (Antes de que termine la década, Koltzov irá al *gulag*.) Junto al resto

[8] *«Octavio Paz: un poète pour tout le monde», entrevista de Rinaldi y Dumoulin,* L'Express *2085, 27 de junio de 1991, p. 54.*

[9] Idem., *p. 51.*

[10] *Por ejemplo Spender: «el conflicto entre los stalinistas y Gide era el verdadero tema del Congreso»,* The Thirties and After. *Vintage Books. New York: 1979, p. 240. Lo mismo opina Hugh Thomas en* The Spanish Civil War. *Penguin. Londres: 1977, p. 698.*

[11] *Schneider-Aznar,* Actas, ponencias, documentos y testimonios, *volumen tres de* Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la cultura (1937: Inteligencia y Guerra Civil española). *Ediciones de la Generalitat Valenciana, 1987, p. 130n.*

de la delegación hispanoamericana, Paz es presionado para votar en favor de la expulsión de Gide, pero logró enunciar un titubeante *no*. Ponía en práctica una consigna que le había aprendido: «El escritor debe saber nadar contra la corriente»[12]. En Valencia, no censurar a Gide equivalía a delatarse profascista. Pero si Gide había estado a la altura, Paz optó por no ser menos. Esa decisión, crucial para entender la conducta posterior de Paz en materia de política, quizá fue la lección mejor que aprendió de Francia en su juventud.

Paz regresa a París en octubre de 1937 cuando la caída de Asturias anuncia el principio del largo final. Se instala en un hotel de la Rue Champollion y «en el primer momento libre me precipité –ésa es la palabra—en el Louvre» y a las exposiciones de Dufy y Chagall. Otro paseo gratuito es la Exposición: entre stands de bananas y *haute couture*, mira los pabellones soviético y nazi, frente a frente. Paz acude al español, y al mirar el *Guernica* de Picasso, nace su amor al arte moderno. En las noches, los Paz acuden a la casa de Desnos en la rue Mazarine. En su primera visita, Paz mira una vitrina con misteriosos objetos. Le pregunta a Youki de qué se trata y ella explica que son consoladores japoneses. Todos ríen de su ingenuidad. Paz concluye: «¡yo era un provinciano!»[13]

IV

Paz vuelve a México a fines de 1937. Deja *Paris* pero acude al Café París, legendaria institución en el centro de México donde hacen tertulia escritores, periodistas y espías. Se discute, se fundan revistas, se organizan exposiciones. La Galería de Arte Moderno estrena en 1940 una muestra con obras de Chirico, Tanguy, Duchamp, Picasso, Ernst, Miró, Magritte, Dalí, Arp, más los obligatorios mexicanos. Gracias a la guerra, reculan en México talentos talentos desbalagados que afirman su precario cosmopolitismo: Stravinsky dirige; Erich Maria Remarque conferencia; Wilder y Dos Passos buscan el alma mexicana; Anna Seghers, Louis Jouvet y Jules Romains fundan el *Petit Théatre Français*; Benjamin Péret escribe poemas; Anna Sokolow forma bailarinas...

[12] *Paz, «Inicuas simetrías», entrevista de Gabriel Caballero,* La letra y la imagen, *4, México, 21 de octubre de 1979.*

[13] *«Tiempos, lugares, encuentros», entrevista de Alfred MacAdam,* Vuelta *181, diciembre de 1991.*

Eran, dice Paz, «aerolitos que cayeron en México durante la segunda guerra».

Antes había llegado Breton, en mayo de 1938. La revista *Letras de México* le da la bienvenida reproduciendo «El surrealismo y la pintura», un fragmento de *Los vasos comunicantes* y un puñado de poemas –incluyendo «La unión libre», tan importante para Paz. Breton dicta conferencias hostigado por la izquierda. La estalinista LEAR declara en la prensa que Breton siempre viaja acompañado de dos franceses: «los doctores Brumpt, psiquiatra, y Claude, parasitólogo»[14]. Cuando Cuesta invita a Paz a conocer a Breton, Paz rehusa: «Breton era un trotskista notorio y el nombre de Trotski era anatema para nosotros»[15]. Pero en el ensayo de Breton sobre Baudelaire encuentra ideas que no tarda en incorporar a su sistema poético:

> [...] el lenguaje puede y debe ser sustraído al desgaste y a la decoloración que resultan de su función de intercambio elemental; en él están incluidas posibilidades de contacto mucho más estrecho entre los hombres que las que suponen generalmente las leyes que presiden ese intercambio: el cultivo sistemático de estas posibilidades conduciría nada menos que a *la recreación del mundo.*

Más tarde, invitado por Péret, Paz conoce en casa de Paul Rivet a Victor Serge y a Jean Malaquais, refugiados también en México. Asediadio por la GPU y el PC mexicano, Serge se convierte, con su enorme prestigio y su leyenda de sobreviviente de la *lubyanka*, en el «revolucionario independiente» más respetado por los socialistas y más aborrecido por los estalinistas. Las charlas con el grupo de Serge le ayudan a Paz a entender la realidad y termina por aceptar con Serge que la naturaleza del Estado soviético bajo Stalin no era comunista.

Paz vuelve a salir de México en 1945, ahora hacia Estados Unidos. Un año despúes, regresa a París con un pequeño cargo diplomático. Sigue convencido de que, terminada la guerra, los levantamientos obreros iniciarán una nueva etapa de la revolución proletaria en Europa. Si discutió ese advenimiento con Serge, se habrá incomodado ante su escepticismo que, más realista, descartaba la posibilidad: alegaba, con una razón que demostraron los hechos, que la guerra había desintegra-

[14] El Nacional, *9 de abril de 1938, p. 2.*
[15] *«Octavio Paz bajo las miradas de oriente», entrevista de Masao Yamaguchi,* Sábado, *26, México, 13 de mayo de 1978.*

do a los cuadros revolucionarios y que el apoyo europeo y norteamericano a Stalin habrá de convertir a la URSS en la nueva amenaza antidemocrática. La misteriosa muerte en México de Serge, en 1947, sorprendió a Paz cuando ya se percataba de su ingenuidad en París. Lo deslumbraba que, a pesar de todo lo que habían pasado, Serge y Malaquais, «hombres de conciencia», el ideólogo y el escéptico, hubiesen sobrevivido con la conciencia íntegra. Formaron así un nuevo capítulo de esa predilección de Paz por las dualidades contradictorias y complementarias. Y de entre los dos, sobre todo Serge: un nuevo eslabón en la cadena de sus mentores y en el código de sus convicciones:

> Fue para mí un ejemplo de la fusión de dos cualidades opuestas: la intransigencia moral e intelectual con la tolerancia y la compasión. Aprendí que la política no es sólo acción sino participación. Tal vez, me dije, no se trata tanto de cambiar a los hombres como de acompañarlos y ser uno de ellos[16].

V

Paz vivía en París «una época de incertidumbre: desdichas íntimas, insatisfacción con los poemas que había escrito hasta entonces, búsqueda de otros rumbos y, en fin, el derrumbe de mis convicciones morales y políticas»[17].

París –esta ciudad «que es tal vez el ejemplo más hermoso del genio de nuestra civilización: sólida sin pesadez, grande sin gigantismo, atada a la tierra pero con voluntad de vuelo»[18]– lo alivia un poco. Retoma su amistad con escritores y la revista *Fontaine* publica en enero de 1947 sus primeros poemas en traducción. Son años

> ...de penuria pero de gran animación intelectual... Yo seguía con ardor los debates filosóficos y políticos. Atmósfera encendida: pasión por las ideas, rigor intelectual... Al poco tiempo encontré amigos afines a mis preocupaciones intelectuales y estéticas. En aquel medio cosmopolita respiré con libertad: no era de allí y, sin embargo, sentí que tenía una patria intelectual...[19]

¿Cómo no iba a serlo? Trata a Caillois –«un hombre directo, robusto y de rostro encendido, con algo de manzano y algo de bovino»[20]– y a

[16] Itinerario, *en* OO.CC. *vol. 8., p. 33.*
[17] *«Rodolfo Usigli en el teatro de la memoria»,* OO.CC. *vol. 14, p. 124.*
[18] Vislumbres de la India, *en* OO.CC, *vol. 10, p. 357.*
[19] *«Entrada retrospectiva»,* OO.CC. *vol. 8, p. 24.*
[20] *«Las piedras legibles de Roger Caillois»,* OO.CC. *vol. 14, p. 24.*

Cioran, que serán amigos perdurables. Lo mismo ocurre con Cornelius Castoriadis y Kostas Pappaiannou, enfrascado en la redacción de *De Marx y del marxismo* sin perder su «risa de reconciliación»[21]. Paz se reencontró, sobre todo, con los surrealistas, gracias de nuevo a Péret, ya repatriado, que lo presenta con Breton. Paz cae hechizado por «su voz grave, su actitud de reverencia ante la lejanía *otra*»[22]. Conoce también a Raymond Aron, a Paul Éluard y trata a Aragon, que lo convence, a fuerza de malos ejemplos, de la razón que tuvo al decidir preservar su poesía al margen de la ideología. Pasarán años antes de que los poemas a Elsa los reconcilien. Trató también a René Char, «sólido como una roca en ese mar de confusión»[23], a Georges Schehadé, Henri Michaux, Julien Gracq y una noche, en un bar de la Rue Lacloche, a un fantasma hirsuto:

> [...] un hombre más bien bajo, la fisonomía consumida por años de manicomios y de drogas, sin dientes. Y me dijo:
> – Ustedes hablan español y son mexicanos.
> Y yo le dije: Sí.
> – Yo estuve en México, dijo.
> Y entonces lo reconocí.
> – ¡Pero claro: usted es Artaud!
> Se puso feliz. Dijo:
> – ¿Cómo lo sabe?
> – Porque usted es un gran poeta[24].

Sobre la figura dominante de Sartre, Paz prefirió la de Camus, el solitario/solidario por excelencia, al que conoce durante un homenaje a Machado en La Sorbona. Al terminar la intervención de Paz, Camus se acercó y le dijo que estaba de acuerdo con lo que le había escuchado y Paz no supo si ello era un halago o una descalificación. «No era un filósofo, sino un artista, un escritor. Simpatizamos mucho. Era abierto y sabía escuchar. Su inteligencia era cordial; mejor dicho, su cordialidad era inteligente»[25]. Narra Paz que unos días antes había visto *El diablo y el buen Dios*, la inacabable pieza de Sartre, y le comentó a Camus que

[21] *«Kostas», en* Árbol adentro, *México, Seix-Barral, 1987, p. 80.*
[22] *«Repaso en forma de preámbulo»,* OO. CC. *vol. 6, p. 36.*
[23] *«Itinérarire d'une vie», entrevista de Frédéric de Towarnicki,* Magazine Littéraire, *342. París: abril de 1996, p. 144.*
[24] Idem.
[25] *MacAdam,* op. cit, *p. 15.*

la justificación de la razón de Estado que hacía Sartre, y su deificación de la Historia, no tardarían en expresarse como un ataque contra él, contra Camus. Camus lo considera imposible. Poco después, en *Les temps modernes* Sartre publica el primer ataque. Paz también evoca lo primero que le dijo a Sartre: «¿Qué piensa usted de la existencia de campos de concentración en la URSS?» A lo que Sartre reviró: «¿Y qué piensa usted de de los campos de concentración capitalistas que son las colonias?»[26] Su libro sobre Baudelaire le había parecido a Paz un ataque irracional a la poesía, o a su «defecto»: el anhelo de convertir las palabras en cosas. Paz estaba en los días en que se convencía de que la poesía «no significa», sino que *es*; «sin dejar de ser sentido, las cosas son más que sentido, son objetos, seres vivos, expresión»[27].

El París de la posguerra es también el de sus amigos latinoamericanos: Alejo Carpentier, Blanca Varela, Fernando de Szyszlo, José Bianco, Bioy Casares, Rufino Tamayo,

> ...nos íbamos a las calles, a los cafés, a los bares, al gas neón y a las conversaciones ruidosas. Guiados por el azar –y también por un instinto que no hay más remedio que llamar electivo– a veces reconocíamos en un desconocido a uno de los nuestros. Se formaban así, lentamente, pequeños grupos abiertos. Nada nos unía, excepto la búsqueda, el tedio, la desesperación, el deseo[28].

Una vida triple: trabajos oficinescos durante el día, café con los amigos en la tarde y escritura por las noches. En 1947 termina de preparar una summa de su poesía, *Libertad bajo palabra* (1949) y envía a México *El laberinto de la soledad* (1950). En 1949, lee en *Le Figaro* la denuncia de David Rousset sobre los campos de concentración en la URSS, llenos «no sólo de oponentes políticos y *desviacionistas* –escribe Paz– sino de campesinos, obreros, intelectuales, amas de casa»[29]. Rousset no tarda en ser declarado agente del imperialismo por la prensa procomunista. Paz acomete una reflexión profunda del problema y confirma la pérdida de las antiguas certidumbres. Decide que es su obligación compartir la experiencia con los lectores en el ámbito hispánico, selecciona algunos de los documentos, agrega un comentario y, seguro de que en México nadie se atreverá a publicarlos, los manda a

[26] *Towarnicki,* op. cit, *p. 143.*

[27] *«El tiempo de la razón ardiente», entrevista de María Dolores Aguilar,* El Viejo Topo, *45, junio de 1980, p. 55.*

[28] *«Destiempos: Blanca Varela»,* OO.CC. *vol. 3, p. 350.*

[29] Itinerario, *p. 42.*

la revista *Sur* de Buenos Aires. En los círculos de izquierda, se dicta sentencia y se le cuelga el marchamo de «traidor» y «anticomunista».

En octubre de 1951 se le ordenó trasladarse a la India. A sus superiores les había molestado su participación, con Camus y María Casares, en un acto en favor de la república española. Paz le escribe a Alfonso Reyes: «Aunque intento consolarme pensando en la realidad fabulosa y atroz de la India, no logro aplacar mi pena. No es fácil dejar París...»[30].

VI

Luego de un año en la India y Japón, Paz es reubicado en Ginebra en 1952. Conoce entonces a una mujer hermosísima y talentosa, Bona de Pisis, esposa de André Pieyre de Mandiargues, con quien inicia una larga, tormentosa relación. Un año más tarde regresa a México, donde permanecerá seis años fecundos de creación literaria. En París, Jean-Clarence Lambert traduce *Aigle ou soleil?* (1957) para una edición limitada que Bona ilustra[31], e inicia la traducción de *Le labyrinthe de la solitude*; Carmen Figueroa de Meyer traduce *Hommage et profanations*[32] y Péret y Jules Supervielle se disputan la traducción de *Piedra de sol.*

En marzo de 1958, Paz recibe la visita de los Mandiargues en México, les organiza viajes por el país y exposiciones para Bona. Apenas salen de regreso a París, Paz decide seguirla y logra que se le envíe a la asamblea de la UNESCO. Al regresar de París, escribe «Noche en claro», poema de profundo amor a la ciudad en que evoca a Péret y a Breton...

A las diez de la noche en el Café de Inglaterra
salvo nosotros tres
no había nadie
Se oía afuera el paso húmedo del otoño
pasos de ciego gigante
pasos de bosque llegando a la ciudad
Con mil brazos con mil pies de niebla
cara de humo hombre sin cara

[30] Correspondencia (1939-1959) *[con Alfonso Reyes] México: Fundación Octavio Paz y Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 159.*

[31] *En la colección Falaize del editor Georges Fall, París, mayo de 1957.*

[32] *Con aguafuertes de Zañartu, para la editorial de Jean Hughes, París, marzo de 1963.*

el otoño marchaba hacia el centro de París
con seguros pasos de ciego...[33]

Y también a su nuevo amor, tan grande como la ciudad que encarna en ella:

...Ciudad o Mujer Presencia
abanico que muestras y ocultas la vida
bella como el motín de los pobres
tu frente delira pero en tus ojos bebo cordura
tus axilas son noche pero tus pechos día
tus palabras son de piedra pero tu lengua es lluvia
tu espalda es el mediodía en el mar
tu risa el sol entrando en los suburbios
    tu pelo al desatarse la tempestad en las terrazas del alba...

Paz logra un nuevo nombramiento en París y, a mediados de 1959, regresa a París y se instala en un departamento que le renta Dominique Éluard, que vive en México. Ya divorciados ambos, él y Bona, planean su matrimonio. Escribe los intensos poemas de *Salamadra* (1958-1961); colabora con Breton en *El almanaque surrealista de medio siglo*; la *Nouvelle Revue Française* publica *La fille de Rappaccini* en traducción y con prefacio de Pieyre de Mandiargues. París lo reconoce como uno de los suyos. Pero la felicidad, esa cosa sin plumas, se desbarata en un desencuentro terrible. Paz decide aceptar la embajada que la cancillería le ofrece en la India y viaja en 1962. Bona no tarda en alcanzarlo y lo acompaña en misiones diplomáticas y vacaciones por la India, Pakistán y Afganistán. Ese amor es irrecuperable y Paz se queda solo. Una nueva aparición lo salva poco después:

...Me crucé con una muchacha.
    Sus ojos:
el pacto del sol de verano con el sol de otoño.
Partidaria de acróbatas, astrónomos, camelleros.
Yo de fareros, lógicos, sadhúes.
    Nuestros cuerpos

[33] *«Noche en claro», en* Obra poética I *(1935-1970),* OO.CC, *vol. XI, p. 299.*

se hablaron, se juntaron y se fueron.
Nosotros nos fuimos con ellos...[34]

Era Marie-José Tramini, una francesa casada con un diplomático. La reencontrará dos años más tarde en París y contraerán matrimonio en 1966. Paz tiene 52 años. Regresará con ella a París en 1968, luego de renunciar a su cargo a causa de la masacre de estudiantes que hace el gobierno de México en Tlatelolco, en 1968.

Y luego, de ahí hasta su muerte, regresará a París innumerables veces, casi siempre al Hotel Lutetia. Ciudad de poetas, ciudad escrita y de escritura, ciudad página, ciudad mujer, Paz siempre regresa a París.

[34] *«Cuento de dos jardines»*, OO. CC. *vol 11, p. 416.*

Pari(s): la apuesta del Cortázar traductor

Sylvie Protin

Julio Cortázar descubre París en 1949, durante un viaje a Europa, y se instala definitivamente en la ciudad tres años más tarde, en 1951. Sería erróneo pensar, sin embargo, que París sólo empieza a existir para Cortázar a partir de ese momento. La capital en la que entonces se instala, ésa que ha de servir de escenario a sus textos, es una urbe que él se ha ido construyendo a través de los años y cuyo territorio se extiende más allá de los estrechos límites de la ciudad real.

En efecto, Cortázar pertenece a una generación de lectores argentinos que, desde la más temprana infancia, se nutre de literatura francesa: *Nuestra Señora de París*, *Los miserables*, *Los tres mosqueteros*, *Los misterios de París* y mil libros más forman parte del imaginario común y educan el gusto de los más jóvenes. El niño Cortázar pudo componerse así, por estratos sucesivos, una geografía imaginaria de París en la cual el nombre de una calle fatídica en alguna novela se llenaba para siempre de resonancias de misterio, de amor o de angustia.

Al crecer, obviamente, las lecturas cambian; pero la literatura y sobre todo la poesía francesa siguen desempeñando un papel determinante en la estructuración de su identidad: Mallarmé, Baudelaire, Lautréamont, Valéry o Cocteau aparecen como figuras tutelares. Cortázar ya los lee directamente en francés. A decir verdad, se vuelve bilingüe de este modo y se sueña doble mediante esta literatura[1]:

El bilingüismo, desde este punto de vista, me ha sido sumamente útil, ya que se produjo una especie de ósmosis, el francés se vertió en mi español enriqueciéndolo con todos los matices que son propios de la lengua francesa y que no se encuentran en el argentino, en el español de Argentina, y, por otro lado, todo lo que tengo de argentino se reflejaba en mi visión de Francia. Era quizá una visión un tanto mítica, quizá no muy real, la visión de alguien que, desde lejos, mira a un país como a una suerte de descomunal espejismo. Estoy hablando de la épo-

[1] *En aquella época, firma sus textos con el pseudónimo Julio Denis, siendo «Denis» un nombre de pila muy común en francés.*

ca en la que no conocía Francia, no la conocía sino a través de sus manifestaciones culturales o incluso deportivas...[2]

En 1945, la erudición de que hace gala en materia de literatura francesa es impresionante: las notas de los cursos que dicta en la Universidad de Mendoza sobre poesía francesa están repletos de anécdotas literarias y a veces hacen pensar en una especie de «Guía literaria de Francia». En esta época, por falta de recursos, Cortázar nunca puso un pie en París, pero se conocía al dedillo hasta el último pormenor de su «descomunal espejismo».

La fantasía de la doble identidad toma entonces un giro decisivo: a través de la traducción, Cortázar decide hacer suya aquella Francia literaria simbolizada por un París inaccesible. En el espacio de cuatro años, entre 1946 y 1950, traduce y publica *Nacimiento de la Odisea* de Jean Giono, *La poesía pura* del abate Brémond, *El inmoralista* de Gide, *La sombra de Meyerbeer* de Villiers de l'Isle Adam y *Filosofía de la risa y del llanto* del filósofo Alfred Stern[3]. A esto hay que añadir traducciones de poemas de Cocteau y de Valéry que se quedaron inéditas. En una entrevista con Ernesto González Bermejo, Cortázar explicará más tarde que la traducción fue un ejercicio esencial para poder pasar del verso a la prosa y para dominar el ritmo de la escritura[4]. Gracias a la traducción se deshace asimismo del esnobismo de aquellos que trataban de conseguir a cualquier precio el «cachet de ultramar», y de un movimiento centrífugo (el sueño estéril de un París inaccesible) pasa a un movimiento centrípeto (hacer suyo el mito), lo que desemboca en una solución identitaria viable[5]: Cortázar se convierte así en un puente, en un *passeur* entre dos mundos.

[2] *Sacado de* Julio Cortazar, *película de Claude Namer et Alan Caroff (Colombes: Batifilm Prod., 1982) donde Cortázar se expresa en francés.*

[3] *Giono, Jean:* Nacimiento de la Odisea, *Buenos Aires, Argos, 1946; Brémond, Henri:* La poesía pura, *Buenos Aires, Argos, 1947; GIDE, André:* El Inmoralista, *Buenos Aires, Argos, 1947; Villiers De L'Isle-Adam, Auguste de:* La sombra de Meyerbeer, *Buenos Aires, Gulab y Aldabahor, 1949; Stern, Alfred:* Filosofía de la risa y del llanto, *Buenos Aires, Imán, 1950. En este artículo, citamos solamente los libros traducidos del francés por Julio Cortázar, lo que excluye las traducciones del inglés y las colaboraciones. Para más información, véase Protin, S.:* Traduire la lecture. Aux sources de Rayuela: Julio Cortázar, traducteur, *tesis de doctorado defendida en la universidad Lyon 2 (Francia) el 8 de diciembre de 2003.*

[4] *González Bermejo, E.:* Conversaciones con Cortázar, *Barcelona, EDHASA, 1978, pp. 18-19. Véase también «Tombeau de Mallarmé», in* La Vuelta al día en ochenta mundos: *Cortázar explica, a propósito de un poema de Mallarmé que no logra traducir, cómo pasa de la traducción al* pastiche *y por fin a la escritura autónoma.*

[5] *Véase: «Para uno que otro buscando una identidad y de ahí una reconciliación, cuántos se contentaban con sustituir raíces por injertos, el habla nacional por pastiches anglo/franco/españoles.»* Salvo el crepúsculo, *Madrid, Alfaguara, 1994, p. 337.*

Sin embargo, en 1949, después de un primer viaje a Europa, el regreso a Buenos Aires es difícil:

Desembarqué en un Buenos Aires del que volvería a salir dos años después, incapaz de soportar los desengaños consecutivos que iban desde los sentimientos hasta un estilo de vida que las calles del nuevo Buenos Aires peronista me negaban[6].

Es la época de *Razones de la cólera*, texto que Cortázar llamará su «testamento argentino»; es también la época en que escribe su muy romántica *Imagen de John Keats*, que hace las veces de poética en el espejo. Pareciera que en aquel momento se le hubiera planteado el dilema de elegir entre dos maneras de ser, la una racional y la otra analógica o poética, y París, por supuesto, simbolizaba a ésta última.

En 1951, se instala por fin en París, pero en condiciones precarias:

Yo me iba a Europa a la aventura, sin dinero y naturalmente, necesitaba conseguir todos los recursos posibles (...) Siempre me gustó traducir. Por eso busqué traducciones para hacer en Europa y mandar a Buenos Aires. Como la editorial Sudamericana ya había publicado mi librito *Bestiario,* justamente en el momento en que me fui de Argentina, me dieron a elegir entre unos cuantos libros[7].

Una vez más, la traducción va a jugar un rol capital al depararle un modo de ganarse la vida que le deja la entera libertad de escoger el lugar donde va a residir. En el período de 1952 a 1955, traduce y publica *La víbora* de Marcel Aymé, *La vida de los otros* de Ladislas Dormandi, *Así sea o la suerte está echada* de Gide y *Memorias de Adriano* de Yourcenar[8]. Lo interesante es que ahora traduce libros que corresponden a la actualidad literaria del momento, como si hubiese dejado atrás la historia literaria, para entrar de lleno en el presente de la literatura francesa.

Pero ¿cuál es el París que descubre en ese entonces? En 1981, cuando publica el álbum *París, ritmos de una ciudad,* Cortázar evoca sus primeros años en la ciudad y de su relato se desprende que, para él, París era una ciudad doble: la ciudad imaginaria construida durante tantos años asomaba y se superponía a la realidad de las calles y las gentes.

[6] Ibid., *p. 329.*

[7] *«La vuelta a Julio Cortázar en (cerca de) 80 preguntas», in* Julio Cortázar: confieso que he vivido y otras entrevistas, *compilación de L. Crespo, L.C. Editor, 1995, pp. 64-65. (Primera publicación:* Plural *nº 44, mayo de 1975, México).*

[8] *Aymé, Marcel:* La víbora, *Buenos Aires, Sudamericana, 1952; Dormandi, Ladislas:* La vida de los otros, *Buenos Aires, Sudamericana, 1952; Gide, André:* Así sea o la suerte está echada, *Buenos Aires, Sudamericana, 1953; Yourcenar, Marguerite:* Memorias de Adriano, *Buenos Aires, Sudamericana, 1955.*

Basta haber querido vivir una noche de Baudelaire en la isla Saint-Louis para que la persistencia de un pasado que escapa a los que duermen brote de las piedras y los muelles, anule los cambios urbanos y urda la trama de otra noche, de otra madrugada. En algún momento los pasos tendrán otro sonido en el pavimento, el vino que beberemos en un mostrador jugará otra alquimia en nuestra sangre[9].

Ese París de los comienzos se vive como el lugar de la otredad : es el espacio donde se puede llegar a ser aquel que soñamos ser, el espacio donde se puede llegar a vivir la «verdad inventada»[10] que tanto busca el Cortázar de esos años. Es también una manera de hacer reales las geografías imaginarias de la infancia y de evocar las fantasmagorías de la lectura como auténticos recuerdos, pues la realidad se hace cada vez más permeable a la ficción.

Cerca de Pantin el viajero volverá a vivir bajo la niebla del terror de las lecturas de infancia en su remoto Buenos Aires, recordará el folletín anónimo en el que el suburbio finisecular era ese mismo suburbio por el que ahora camina con el cuello del abrigo levantado (...)[11].

París, ritmos de una ciudad mucho nos dice de esa mirada del viajero, del desfase que se convierte en instrumento poético entre la apertura al otro y el examen de sí mismo. Hasta aquí se trata de una historia común que comparten un sinnúmero intelectuales del mundo entero en una época en que París era la ciudad iniciática por excelencia.

Pero por algo existe la expresión viaje inciático: el desfase de la mirada sólo dura, en verdad, poco y la costumbre acaba devorando siempre a la novedad. A menudo, la vida en París es difícil, como en cualquier gran capital, y no olvidemos que está también el peso de la nostalgia de lo que se deja atrás. Vivir en París significa, además, vivir en francés, verse invadido por las estructuras conceptuales de otra lengua, y finalmente integrarse poco a poco a otra realidad, a otra normalidad.

El viajero habrá cesado de ser un viajero, ahora es libre para seguir mirando o solamente para seguir viendo, para mantener la tensión de su presencia en la ciudad o echar a caminar sin otro objeto que ir de un lado a otro. Momento indefinible e incierto el de la elección, esa mañana o ese atardecer en que la rutina puede suceder al deseo; encrucijada

[9] París, ritmos de una ciudad, *Barcelona, EDHASA, 1981, 7ma página del texto (no hay numeración).*

[10] Salvo el crepúsculo, *pp. 243-244.*

[11] París, ritmos de una ciudad, *8va página del texto.*

sin nombres ni tiempo, opción de la sensibilidad y la inteligencia, triunfo de la libertad o del pragmatismo[12].

Es éste un momento clave: aunque la revelación esperada no se ha producido, aunque Cortázar no se ha convertido en aquel «otro» que soñó ser, de todos modos se niega a aceptar una integración entendida como «normalización» y le apuesta a seguir siendo un viajero, un viajero inmóvil, un viajero de lo cotidiano. La cotidianidad parisina se convierte así en el lugar imperecedero de lo fantástico: en él coexisten la inevitable costumbre y la búsqueda de lo desconocido o, dicho en otra forma, dos versiones de la realidad que lógicamente no pueden coexistir.

Y es así como París se vuelve la ciudad *uncanny,* la ciudad fantástica de la obra de Cortázar. En «Axolotol» , el edificio del *Jardin des Plantes* es el espacio donde se encuentran dos reinos que no pueden comunicarse, es el espacio de la metamorfosis irracional. En «El otro cielo» , el protagonista vive en un París que es el doble de Buenos Aires, pues las dos ciudades desembocan la una en la otra, fuera del tiempo, gracias a los pasajes y a las galerías cubiertas. En *Rayuela,* los personajes recorren la ciudad en busca del cielo prometido del juego infantil y persiguen una verdad ontológica, una revelación que sólo tiene lugar, que sólo puede tener lugar, en la búsqueda misma.

Julio Cortázar es fiel a su apuesta: como buen traductor, elige su blasón entre los lugares de pasaje y de tránsito, como el Pont des Arts o la Galerie Vivienne. En sus textos París es el lugar de lo fantástico, el símbolo de la tensiones identitarias de los protagonistas y un espacio doble que es siempre signo de algo más que sí mismo. No en vano nos dice en el capítulo 26 de *Rayuela* que «París es una enorme metáfora».

[12] Ibid., 9[na] *página del texto.*



Taffeta afternoon dress. Drawn by Gerda Wegener [No. 183, 1914]

Conversación con Roger Grenier: de autores y amigos de América Latina

Gustavo Guerrero

Roger Grenier es, hoy por hoy, una de las figuras más queridas y respetadas de la literatura francesa contemporánea. Novelista, ensayista, biógrafo, hombre de cine y de radio, su labor le ha valido, desde de hace ya muchos años, el más amplio reconocimiento de la crítica y un sinnúmero de premios entre los que cabe destacar el Fémina que recibió en 1972 por su novela *Cine-Roman* y el Gran Premio de la Academia Francesa que se le otorgó en 1985 por el conjunto de su obra. Nacido en 1919, en Caen, Grenier hizo sus estudios de bachillerato en Pau y completó más tarde su formación en París, en los seminarios de Gastón Bachelard. Su juventud, como la de casi todos sus compañeros de generación, está marcada por el compromiso y la acción política: en 1944, forma parte del grupo armado de la Resistencia que toma los edificios de la alcaldía durante la liberación de París. Apenas acabada la guerra, Camus, que ha de convertirse en uno de sus más cercanos amigos, lo incluye en el primer equipo de redacción de la revista *Combat.* En 1964, ingresa en el Comité de Lectura de la casa Gallimard donde se publican, en adelante, todas sus novelas y varios de sus ensayos, como *Albert Camus, soleil et ombre* (1987) y *Pascal Pia ou le droit au néant* (1989). Memoria viva de más de medio siglo de literatura, Roger Grenier es uno de los testigos presenciales de la difusión de la literatura latinoamericana en Francia y del paso de nuestros principales escritores por París. Muchos de ellos fueron sus amigos; otros, sus compañeros de aventuras literarias o políticas. De esto y de algunas cosas más tratamos de conversar aquí, alternando la erudición y el recuerdo, la anécdota vivida y el saber libresco, la historia con h mayúscula y también, valga el francés, *la petite histoire.*

*

— En 1939, Roger Grenier es un joven lector de veinte años, voraz y omnívoro. ¿Qué sabía ese muchacho de América Latina y de la lite-

ratura latinoamericana? ¿Conocía ya a Neruda o a Asturias, por ejemplo? ¿O llegó a leer las notas de Larbaud sobre Güiraldes, Reyes, o sobre otros autores latinoamericanos que, en ese entonces, vivían en París?

—Antes de la guerra, yo vivía en lo más recóndito de mi provincia, al pie de los Pirineos, aunque muy cerca de España, es cierto. Allí solíamos incluso ir a esquiar. Pero la verdad es que yo era muy ignorante. Nunca había oído hablar de Valery Larbaud ni de los escritores latinoamericanos que él daba a conocer en Francia. Por ese entonces, la única novela latinoamericana que cayó en mis manos fue *Iracema* de José de Alencar. Me atrajo el subtítulo «novela precolombina». Luego supe que el autor, un escritor y político brasileño del siglo XIX, se inscribía en la corriente de una literatura que trataba de los indígenas y su pasado. Ahora bien, aunque yo no supiera nada de Larbaud, había en Pau, en aquella época, un mundo parecido al de *Fermina Márquez*. Larbaud se había inspirado en sus años de colegial en Sainte-Barbe-des-Champs, un internado cosmopolita de los alrededores de París que él solía comparar a un gigantesco trasatlántico en ruta hacia las Américas. En el liceo de Pau, yo también me codeaba con sudamericanos, muchos de cierto o incierto origen vasco o bearnés, chicos que volvían a la tierra de sus antepasados, y que me atraían y fascinaban. Por lo general, se comportaban con un muy elegante desparpajo. Pienso especialmente en dos de ellos, dos hermanos que se copiaban sistemáticamente mis deberes, lo que les permitía entregarse a su pasión, el tenis. Creo que llegaron a ser campeones y disputaron la copa Davis. También teníamos nuestras Ferminas, esas lindas trigueñas de tez morena, tan finas. Muchos años después, en Buenos Aires, durante una visita a la Recoleta, me topé con el mausoleo de una de ellas, mi Fermina preferida, mejor dicho, me topé con el mausoleo de su familia. Una fachada de mármoles blancos y grises, dos ventanas con rejas de hierro, una gran cruz sobre la puerta y, en el frontón, el apellido. Quizá deba añadir que, en aquel entonces, los poetas locales de los que estábamos más orgullosos, Lautréamont, Jules Laforgue y Supervielle, habían nacido en Montevideo. Allí vi alguna vez el monumento que los reúne a los tres en un único homenaje: una carabela que simboliza su destino trasatlántico.

—Usted fue durante muchos años el presidente de la Sociedad de Amigos de Valery Larbaud. El público francés conoce bastante bien,

creo, los vínculos de Larbaud con el mundo anglosajón mientras que su relación con el mundo hispánico, aunque fue igualmente intensa, es por lo general ignorada o al menos poco reconocida. ¿Cómo explica esta asimetría que parece, por lo demás, inamovible y no cambia a pesar de la aparición reciente de obras como Desde la nave de plata, *la serie de artículos que Larbaud publicó en* La Nación *en los años veinte?*

—La relación de Larbaud con los escritores de América Latina empieza muy temprano. El primero al que lee es a Darío, que encarna entonces el modernismo. Ya en 1907, a los veinte y seis años, redacta un artículo sobre la influencia francesa en las literaturas de lengua española para la revista *El Nuevo Mercurio*, que editaba en París Gómez Carrillo y que se dirigía a los latinoamericanos residentes en Francia. Larbaud se presenta entonces como un «americanista». Inicialmente había escrito el artículo en español, pero luego, por timidez o pudor, lo rescribe en francés y lo manda a traducir. Sabemos que el papel que desempeña más tarde en el proceso de difusión de las literaturas de América Latina en Francia es capital; también se sabe de su amistad con Ricardo Güiraldes y con el mexicano Alfonso Reyes. En París, en la célebre librería de Adrienne Monnier, conoció asimismo al brasileño Oswaldo de Andrade que le hace leer a Machado de Assis. Sin embargo, es verdad que cuando se habla de Larbaud, ese *passeur* universal que nos permitió descubrir a tantos autores de países diferentes –quizá la única literatura que no exploró fue la alemana-, se piensa sobre todo en el hombre de la traducción francesa de *Ulises*. Si no se puede negar que le dedicó mucho tiempo a la literatura anglosajona, lo cierto es que sus esfuerzos no siempre se vieron coronados por el éxito. ¡Pienso en la traducción y en los prólogos de los cinco libros de Samuel Butler! Con todo y tanta devoción, Butler es muy poco leído en Francia y está prácticamente olvidado en Inglaterra. El *Ulises*, pues, eclipsó a todo lo demás. Ahora bien, cuando se analizan las cosas con más detalle, resulta que el papel de Larbaud en la historia de la traducción de la obra de Joyce es bastante ambiguo y está hecho de aceptaciones y negaciones. Es en él en quien se piensa primero cuando Adrienne Monnier y Sylvia Beach deciden editar una versión francesa. Pero, en diciembre de 1921, Larbaud dicta una conferencia sobre el *Ulises* y lee una serie de fragmentos que no han sido traducidos por él sino por un joven literato, Jacques Benoist-Méchin (el mismo que acabará de admirador del ejército alemán). León-Paul Fargue también se había metido en el asunto de la traducción de los fragmentos y, como de costumbre, lo entrega

todo tarde. Luego, cuando se trata ya de traducir el libro entero, Larbaud renuncia al encargo y recomienda a un traductor de poesía, Auguste Morel, que no consigue salir airoso del lance y acaba pidiéndole que le ayude. Larbaud acepta revisar la traducción. León-Paul Fargue debía ocuparse, por su parte, de la traducción de las «cochinadas», la expresiones soeces y obscenas. Pero de pronto Joyce designa a Stuart Gilbert como a la persona que debe corregir el trabajo que se ha hecho. Todo esto acaba en un monumental y general enfado. Fargue y Larbaud se pelean, y a ambos se les prohíbe poner los pies en la librería de Adrienne Monnier. Larbaud, entre tanto, ya ha vuelto por los caminos de la lengua española: le interesa una vida de Goya escrita por Eugenio D'Ors y sobre todo se ocupa, con la joven Mercedes Legrand, de la traducción de la *Rosaura* de Güiraldes. Creo que, para hacerse una idea justa del cosmopolitismo literario de Larbaud, hay que ir a Vichy donde se reconstituyó su biblioteca en la mediateca que lleva su nombre. Los libros están ordenados por lengua: francés, inglés, español, portugués, italiano. No deja de maravillar cómo este hombre, cuya vida activa se interrumpe en 1936, después del ataque que lo dejó paralítico y afásico, ya había reunido todo lo que cuenta hoy en las literaturas de Europa y América.

—*¿No cree usted que el lanzamiento de la colección La* Cruz del Sur *y la labor de Roger Caillois en Gallimard a partir de los años cincuenta arrojó en cierto modo un velo de olvido sobre todo lo que Larbaud hizo por la literatura latinoamericana en Francia durante el periodo que corre entre las dos guerras mundiales?*

—Lo que Larbaud hace por la literatura latinoamericana a comienzos del siglo XX, Roger Caillois lo continúa más tarde. Existe un estrecho vínculo entre Larbaud y Caillois. No en vano el segundo fue miembro del jurado del premio Valery Larbaud. Es más, la alcaldía de Vichy, que había comprado como fondo vitalicio la mansión de la familia Larbaud en Valbois, solía alquilársela a Caillois. Allí fui a verlo varias veces. Las vicisitudes de la guerra y un prolongado exilio en América del Sur lo habían ganado para la causa de una literatura que promovió sin cesar en Francia. En 1939, Jules Supervielle le presentó a Victoria Ocampo, que iba a jugar un papel decisivo en su vida sentimental y en su acción política y literaria. También va a conocer a Gabriela Mistral en Niza. Victoria Ocampo quiere hacerlo invitar para una gira de conferencia en Argentina. Los servicios culturales franceses no

ven con buenos ojos semejante proyecto. Un antiguo surrealista, un miembro del atrabiliario Colegio de Sociología de Bataille, no era un personaje muy «exportable». Pero Victoria insiste tanto y tanto que el ministerio le asigna finalmente una misión de tres meses. Caillois se embarca el 23 de junio de 1939. La guerra lo sorprende en Buenos Aires y ya no volverá a Francia hasta agosto de 1945, aunque más tarde regresará varias veces a América del Sur. A poco de volver, le propone a Gastón Gallimard crear una colección de literatura de América Latina, *La Cruz del Sur.* La colección tardará seis años en salir. Entre 1950 y 1970, publica 32 autores y 52 títulos, y dura hasta el día en que Miguel Angel Asturias convence a Caillois de que es mejor cerrarla, pues ya ha cumplido con su misión. Los escritores sudamericanos habían conseguido para entonces una notoriedad tal, que ya no se justificaba la existencia de una colección aparte. Recuerdo que Caillois me dijo que quería que hiciéramos una fiesta fúnebre para enterrar a *La Cruz del Sur.* Pero se quedó todo en proyecto. Más tarde, en los años noventa, Severo Sarduy, el simpático y vivaz escritor cubano exiliado, reflotó la colección y la llamó *La Nueva Cruz del Sur.* Publicó allí, entre otros, al brasileño Antonio Torres, que tuve la suerte de conocer personalmente en Río de Janeiro. Claro, como dice usted, la labor de Roger Caillois ocultó un poco la de Larbaud. Así, cuando se habla de Borges en Francia, se piensa automáticamente en los libros editados por *La Cruz del Sur* y se olvida que, ya en 1925, cuando Borges sólo cuenta 26 años, Larbaud reseña su libro de crítica *Inquisiciones* en la *Revue Européenne.* (Paradójicamente, Borges y Caillois nunca simpatizaron. Borges escribió incluso: «Creo que le debo mucho a alguien a quien no me une una gran amistad, Roger Caillois»).

—Usted fue también muy amigo de Claude Roy. ¿Fue él quien le presentó a Octavio Paz? ¿Se acuerda de cómo y dónde lo conoció?

—Claude Roy también era un hombre que se interesaba por todo y un gran viajero. Ha debido de presentarme a Octavio Paz en alguno de los corredores de Gallimard. Pero lo vi también en casa de Ugné Karvelis, que se ocupaba por ese entonces de los escritores extranjeros de la editorial. A ella le gustaba hacer un poco de musa y en sus cenas, Rue de Savoie, uno se encontraba a Paz, Cortázar, Kundera y muchos otros. Cada vez que me cruzaba con Octavio Paz, un hombre al que admiraba muchísimo, siempre me sorprendía que me reconociera. Claude Roy, por su parte, no dejaba de maravillarse de que su amigo tuviera

una mente que no descansaba nunca. Por ejemplo, acababan de guarecerse en un portal en medio de una recia tormenta, cuando, bruscamente, Paz empezó a hacerle preguntas a Claude sobre Sexto Empírico. Claude me contó la anécdota, incluso la escribió luego. Nunca dejó de preguntarse cómo diablos se había colado un escéptico griego en la mente de Paz en una calle de París y en medio de una tormenta.

—En su libro de memorias, Fidèle au poste *(2001), usted cuenta cómo su trabajo de periodista de radio en París le permitió conocer a un sinnúmero de escritores extranjeros y, entre ellos, a un tal Alejo Carpentier.*

—Cuento en ese librito que Carpentier me arrastró un día hasta el bar del Hotel Pont-Royal, que era como un anexo de Gallimard, y allí, entre trago y trago, empezó a contarme que estaba escribiendo una novela en la que habría un mexicano disfrazado de Moctezuma que llegaría Venecia y que iría con Vivaldi y Haendel a visitar la tumba de Stravinski... En algún momento pensé que se le había subido el alcohol a la cabeza, pero era sólo un apretado resumen de esa novelita encantadora, su *Concierto barroco.*

—Cortázar no sólo ha sido uno de sus autores predilectos sino también un amigo. Usted acaba de participar en el homenaje que la NRF *le rinde este año. ¿Qué piensa hoy de la posteridad de Cortázar? ¿Sigue siendo un escritor muy leído y apreciado en Francia?*

—Cortázar es un maestro de la literatura fantástica. Creo que el tipo de literatura fantástica que fue la suya y que él llevó a un alto grado de perfección se aviene más con el espíritu francés que los excesos góticos. Es eso que Caillois llamaba «lo fantástico insidioso». Con Cortázar uno se instala en la vida cotidiana, y de pronto, te das cuenta de que te han jugado una mala pasada, de que no viste en qué momento derrapó la realidad. Cortázar ejecuta ese número de magia literaria en cada uno de sus cuentos.

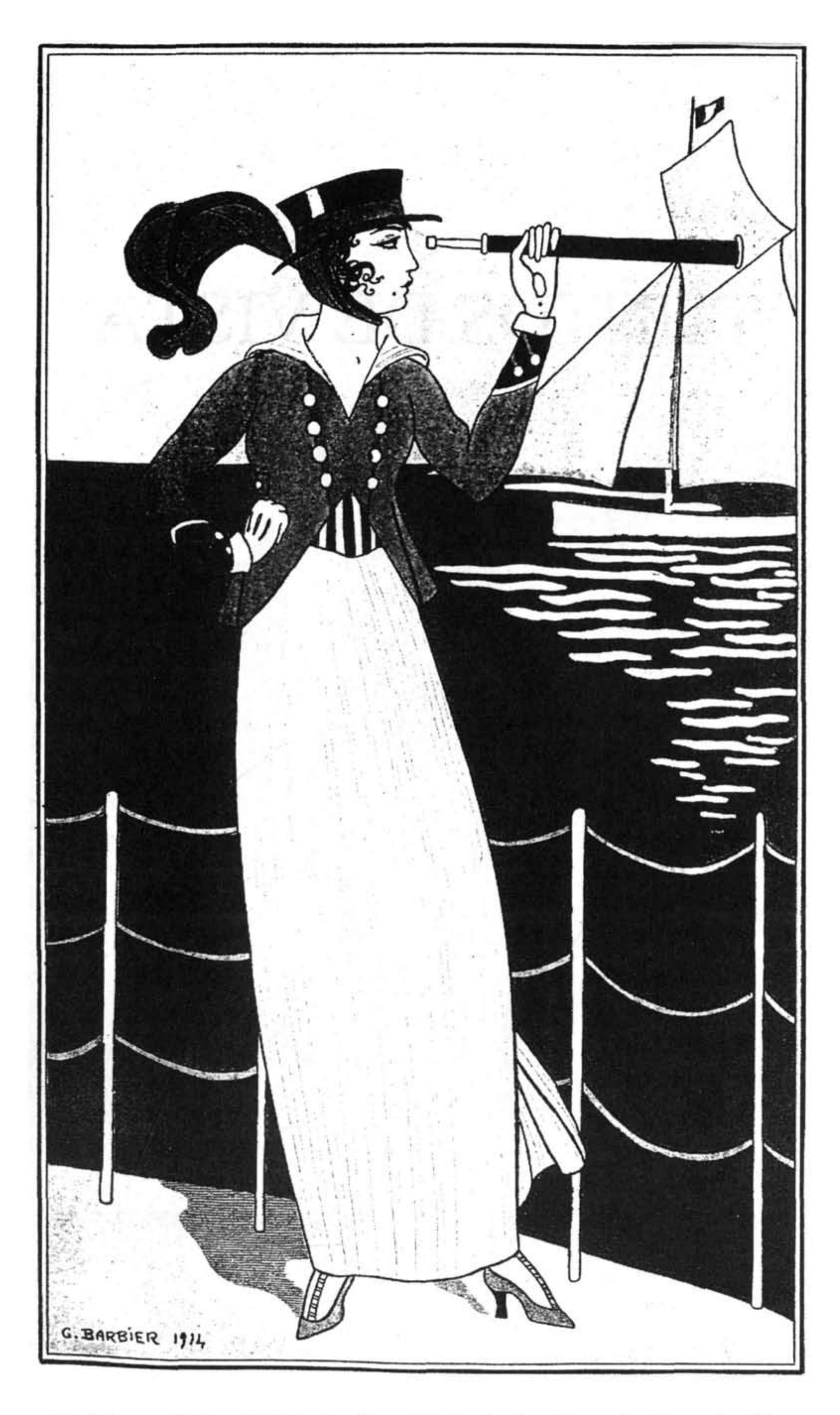
—¿Qué le han aportado todos esos escritores latinoamericanos que tuvo la ocasión de leer y conocer en París? ¿Cuál sería hoy su balance sobre las relaciones entre la literatura latinoamericana y la francesa, y entre los escritores latinoamericanos y París?

—He conocido a muchos otros escritores latinoamericanos. Pablo Neruda me preguntó una vez qué había sido de esos amigos comunes que habíamos perdido de vista. En el jardín de Gallimard, mientras tomábamos café, me hablaba de épocas lejanas, ya casi olvidadas, en que nos veíamos en el círculo de Éluard. También frecuenté a Jorge Amado y a su mujer, Zelia Gattai, brasileños de París. Existía en aquel entonces un premio literario que se daba en Volterra, Toscana, y cuya originalidad consistía en que el jurado lo integraba una sola persona. En algún momento, yo fui ese único y solitario jurado. Y aproveché para darle el premio a Amado. Por desgracia, un ataque impidió que viniera a recibir ese premio Etruria. Gracias a Pierre Nora, pude conocer y descubrir también al escritor y sociólogo Gilberto Freyre. Y he visto asimismo cómo un escritor argentino ha llegado a transformarse en un notable escritor francés. Me refiero a mi amigo Héctor Bianciotti, que se ha convertido incluso en un señor académico. También tuve amistad con Raquel de Queirós, la novelista brasileña recientemente desaparecida. Recuerdo que nos conocimos en Israel, adonde ella iba a visitar un *kibboutz* brasileño, y que descubrimos juntos el impresionante sitio de Massada. Y a los escritores latinoamericanos que conocí menos, pues igual los leo y me aportan tanto como, por ejemplo, los propios franceses, los italianos, los españoles, los ingleses, los americanos, los rusos o los japoneses. Larbaud y Caillois regañaban a los escritores latinoamericanos que se inspiraban demasiado en los modelos de la literatura francesa y en el clima de París. Larbaud dejó escapar un suspiro de alivio cuando descubrió el martifierrismo: «Por fin se han puesto a cantar la vida y las cosas de sus países. ¡Se acabaron las descripciones del Petit Trianon y de Venecia!» Hoy la literatura se ha vuelto universal y ya casi es verdad –casi, digo– que cualquier escritor, cualquier lector, se puede sentir en casa aquí o allá.



Dancing dress for girls 16 to 18. Drawn by Gerda Wegener [No. 165, 1914]

PUNTOS DE VISTA



Yachting outfit: broadcloth jacket, linen skirt, leather hat. Drawn by George Barbier
[No. 164, 1914]

América en las utopías políticas de la modernidad

Edgar Montiel

«Si les hablase de aquellas cosas inventadas por Platón en su República, o de los que hacen los utópicos en la suya, aunque fuesen, como en realidad son, mejores, podrían no obstante parecerles extrañas por existir aquí la propiedad privada, al paso que allí todo es común».

Tomas Moro, *Utopía* (1516)

El anhelo inmemorial de felicidad acumulado desde tiempos antiguos se hizo «realidad» en América, pues ella nació al mundo en pleno Renacimiento como la sede del Paraíso. Por eso se puede decir que por ósmosis la admisibilidad de la *Utopía* acabó formando parte de una concepción perfeccionadora del mundo, donde América aparece como la «prueba» de una visión (y versión) que el Occidente se formó de ella misma.

Su otredad en cuanto a cultura y naturaleza dio a América, a los ojos clásicos del Renacimiento, un aura edénica. Así, lo que era histórico y cultural se volvió para Europa mítico y utópico[1]. Esta percepción ha dejado una pesada huella, pues más encubre que revela.

El hombre es el único animal que sueña. La Utopía es una permanente creencia colectiva en el perfeccionamiento de la realidad, para hacerla más grata a la condición humana. Condenados a ser libres y felices, hay en el ser humano una incurable condición utópica. Para na-

[1] *La literatura sobre América y la Utopía es ya abundante. Mencionaré aquí sólo tres grupos de trabajos que cuentan con notoria solvencia histórica. La tetralogía del escritor e historiador madrileño Ciro Bayo:* La Colombiada, Los Marañones, Los Césares de la Patagonia, *y* Los Caballeros de El Dorado. *En un enfoque de rigor documental, la trilogía del historiador español Juan Gil, publicada con el nombre general de* Mitos y utopías del Descubrimiento *(1989). Para un enfoque americanista, se recomienda la trilogía del ensayista uruguayo Fernando Aínsa:* Los Buscadores de la utopía *(1977),* Necesidad de la utopía *(1990), y* De la Edad de Oro a El Dorado *(1992). La aclaración de este «error de óptica» de Europa la hace Juan Gil en el primer volumen de su citada trilogía.*

vegar en las aguas procelosas de la esperanza hay que tener presente que la esperanza es a la historia lo que la reproducción es a la naturaleza: principio de vida, de continuidad y no de muerte, pues toda colectividad humana lucha por conservarse. A la esperanza lo mueve un *ethos* de vida, de armonía y trascendencia.

Apoyándose en los cronistas de la Conquista, quienes pusieron las primeras piedras de un edificio utópico que se eleva a medida que pasa el tiempo, se podría afirmar que América lleva en su nombre una connotación utópica –una partida de nacimiento ideal–, de modo que hablar de América y Utopía puede resultar al fin de cuentas un pleonasmo. ¿Qué hizo América para recibir de los Otros esa aureola?

I

Vayamos por partes, comenzando por las denominaciones. ¿Por qué razón el continente lleva el nombre de América y no de Columbus o Colombia, como habría sido lógico para honrar a los «descubridores»? ¿Qué hizo Américo Vespuccio para que este continente lleve su nombre? Mientras Colón lo descubrió para Europa, Vespuccio lo describió. La fuerza del *logos* y la metáfora se ha mostrado siempre más poderosa e influyente que la mera verificación; y esto ha creado una tradición.

Recordemos que en sus breves *Cartas de Viaje* a la familia Médicis, de la que era servidor, Vespuccio cuenta con toda naturalidad lo que vio en sus incursiones a las ignotas costas de Venezuela, Brasil y Argentina, y allí dice cosas como estas: «Los hombres no acostumbran tener capitán alguno, ni andan en orden, pues cada cual es *señor de sí mismo*. La causa de sus guerras no es la ambición de reinar, ni de extender sus dominios, ni desordenada codicia, sino alguna antigua enemistad de tiempos pasados». Y remata con el aserto: «No tienen rey ni señor, ni obedecen a nadie; *viven en entera libertad*».

Para la Europa de entonces, regulada severamente por relaciones de servidumbre, donde los demonios del feudalismo no habían desaparecido, estas cartas despertaban de pronto el anhelo de salvación, que hacía rechazar la realidad circundante para buscar esa recóndita felicidad. La esperanza se había objetivado. La ilusión se hizo carne, la Tierra Prometida existía y estaba ubicada en las tierras de Américo, allí no tienen rey, ni señor, ni obedecen a nadie. Y se pronuncia en el firmamento la frase fulminante, que tendrá un poderoso efecto en el imaginario de Europa: ¡viven en entera libertad!

Nunca tan pocas páginas, sólo 32, causaron tanto revuelo y tanto impacto. Sacarlas de la lectoría secreta de los Médicis para darlas a la luz pública dio lugar a incidentes plenos de significación. No se olvide que el editor Waldseemüller lo incluyó en su *Universalis Cosmographia* (1507) para satisfacer la curiosidad de sabios, comerciantes y príncipes, quienes no sabían discernir si estas cartas pertenecían al género de la geografía, la historia, la navegación o la pura invención. Estas pocas páginas fueron suficientes para que Vespuccio pasara a la inmortalidad y este continente sea bautizado con su nombre.

Pero en esto hubo algo de picardía (que también hizo tradición). Como lo muestra Magnaghi con documentos en la mano, para satisfacer a sus ávidos lectores el perspicaz impresor «editó» las tres cartas a los Médicis como cuatro relatos de viaje (de 1497 a 1504), titulando, de su propia inspiración, el tercer relato como *Novus Mundus*. Con lo que afiebró más las mentes de la época (incluidas la de los inquisidores), pues hacía decir a Vespuccio que existía realmente un nuevo mundo en la ruta de Europa a las Indias, yendo por occidente (el crucero iniciado por Magallanes y concluido por Elcano que comprobó, por la vía de los hechos, la redondez de la tierra se produjo dos décadas después).

¿Se puede decir entonces que América lleva en su nombre un sino utópico, de invención e innovación? En todo caso, gracias a un inspirado editor –emblemático del modo como Europa miró a América– ésta se volvió el lugar de los sueños ajenos, el territorio de la Arcadia, donde nacía el hombre bueno, no habían jerarquías y las mujeres andaban desnudas. Fue una mirada que ha echado raíces, pues es como un retrato original.

Este modo subjetivo que ha tenido el europeo de mirar históricamente a América se ha sedimentado en la memoria, se ha enraizado en la mentalidad de Europa, pero también en la del hombre americano, al punto que, por ejemplo, cree que la otredad americana, es decir su propia realidad, puede caber en categorías exotistas como «realismo maravilloso» o «realismo mágico», propias para la literatura. Se ha levantado un muro de opacidad que vuelve ininteligible la realidad, y hace particularmente difícil la empresa epistemológica de acceder al conocimiento esencial de América.

¿Cuál es la «génesis del discurso utópico»? En puridad, con el Renacimiento, Europa hizo un doble descubrimiento: de la antigüedad greco-romana y de América. Gracias a la invención de la imprenta, se difundieron ampliamente los antiguos tratados de Aristóteles, Platón, la cosmografía de Tolomeo, las historias de Herodoto, salió a flote todo ese mundo de héroes, navegantes, silvanos, ninfas y náyades. Y volvie-

ron a nacer en el imaginario europeo la *animalia monstruosa* que se contaba en la antigüedad. Y fue con este conocimiento y estas imágenes acopiadas, no hay que olvidarlo, que Europa miró y creyó entender a América, pues era entonces el conocimiento sabio, erudito, que hacía *auctoritas*.

Casi todos los cronistas, del *Diario* de Colón a las relaciones oficiales a la Corona, hablan de América en términos propios del Renacimiento. La antigüedad helénica se consideraba la referencia canónica, el modelo clásico, y todo se medía en referencia a ella. ¿Se trataba de adornos eruditos, arcaísmos o anacronismos? No, era el conocimiento «objetivo» que Europa había acumulado y con esos «conceptos» interpretó e imaginó a América, y por esa vía muchas veces la inventó. Un ejemplo característico es el de Juan de Castellanos, conquistador ilustrado, que prefirió los versos –¡y escribió 144 mil!– para contarnos la historia del primer encuentro:

La reacción de los indígenas:

Salían a mirar nuestros navíos,
Volvían a los bosques espantados,
Huían en canoas por los ríos,
No saben qué hacerse de turbados:
Entraban y salían de Buhíos
Jamás de extraña gente visitados;
Ningún entendimiento suyo lleva
Poder adivinar cosa tan nueva

La de los peninsulares:

Ansimismo de nuestros castellanos
Decían, viéndolos con tal arreo,
Si son sátiros éstos, ó silvanos,
Y ellas aquellas ninfas de Aristeo:
O son faunos lascivos y lozanos,
O la nereides, hijas de Nereo,
O driades que llaman, ó náyades
De quien trataron las antigüedades.

II

Se recordará que *Utopía*, escrita por Moro en 1516, se sitúa en la base de la renovación de un pensamiento político que marca a Europa;

pero la Utopía no se puede concebir si no aparecen previamente dos libros: *Las cartas* de Américo Vespuccio –que Moro cita de modo explícito– y *Las Décadas* de Pedro Mártir de Anglería.

Las Cartas de Américo se comienzan a publicar desde 1504 y en 1507 circula una edición completa que hace un geógrafo de la Lorena, Waldseemüller. Ya señalamos que en esa edición, Vespuccio menciona el Nuevo Mundo. Utiliza esta expresión de modo genérico. De modo que en esos años cuando se hablada de algo paradisíaco se entendía que se estaba hablando de las tierras de Américo, y luego se dijo simplemente, América. El otro texto que va a provocar un impacto enorme, es una especie de primer retrato de América en la mente de Europa. Son las diez *Décadas* de Pedro Mártir. ¿Quién es este autor? Es un «agregado» italiano a la corte española, un hombre ilustrado que funge de corresponsal sin desplazarse a América. Lo que hace es informarse, hablar con todos los viajeros que regresan del Caribe a España –todavía no ha aparecido la Tierra Firme– con quienes conversa ampliamente, indaga y acumula notas para escribir sus *Décadas*. Estas comienzan a publicarse por entregas a partir de 1511 y adquieren una gran popularidad en Europa. Es en ellas donde se observan ya las primeras señas del encontronazo entre Europa y América, porque se comienzan a perfilar los primeros elementos de lo que después serían teorías políticas o percepciones del hombre americano. ¿Cuáles son estos elementos?

La «condición natural» del hombre americano, idea que encontrará su mayor desarrollo con Rousseau dos siglos después, es una especie de filosofía naturalista que elogia al *buen salvaje*. Hay una aparente antinomia en esta expresión barroca: se habla de un hombre que es bueno porque es salvaje, lo que equivale a decir que lo bueno se encuentra sólo en estado natural. Incluso Pedro Mártir habla de un «filósofo desnudo» refiriéndose a la sabiduría de un taíno, con lo cual quiere advertir sobre la presencia de una *inteligencia natural* (otra aparente antinomia).

De modo que América aparece así en la imagen de Europa, percepción que no era del todo falsa. Mártir de Anglería ve la sapiencia americana de este modo: «Tienen ellos que la tierra así como el sol y el agua es común y que no debe haber entre ellos mío y tuyo...» Nótese que no deber haber entre ellos mío y tuyo, o sea, la propiedad. «Semillas de todos los males, es el mío y el tuyo, pues se contentan con tan poco que en aquel vasto territorio más sobran campos que no le falta a nadie nada».

En Mártir aparece de modo recurrente esta idea, que fue una revelación para Europa, que los europeos cuando llegaron a América no tenían que sembrar nada, sólo tenían que estirar la mano y tomar los frutos de la tierra, cosa que era impensable en Europa donde había que sembrar, había que respetar las estaciones. Allí la primavera era permanente, dice: «... sobran campos que no le falta nada a nadie, territorios suficientes, para ellos es la Edad de oro, no cierran sus heredades, ni con fosos, se las tienen ahí, no hay candados, no hay puertas. ni con palos, ni con paredes, ni con setos, viven en huertos abiertos, sin leyes, sin libros, sin jueces, de su natural; veneran al que es recto, tienen por malo y perverso al que se complace en hacer injuria a cualquiera, sin embargo cultivan el maíz, la yuca y los ajos.» Visión que luego se repite con los descubrimientos del mundo mesoamericano y del mundo andino.

Pero existe un libro muy poco conocido que aparece un poco más tarde, en 1534, en una editora de Lyon, en la misma casa editorial donde Rabelais publica sus obras. Pantagruel, el personaje de Rabelais, viaja en un estilo y un género que constituye la primera forma de la novela moderna, que combina la realidad y la fantasía. En su ruta viaja hacia «el oriente», sin embargo, según la descripción, es hacia Occidente donde va, y se puede advertir que las cosas que dice Pantagruel son del Caribe y provienen de las *Décadas* de Pedro Mártir de Anglería: las sirenas, los manatíes, las pepitas de oro, los pájaros que se reproducen en el aire...

En esta misma casa editorial, la Notre Dame de Comfort, se publica un libro pequeño, que circulará mucho y marcará la mente de sus lectores: *Nouvelles certaines des isles du Pérou,* de autor anónimo. Resulta sorprendente, porque cuenta la prisión de Atahualpa por Pizarro, ocurrida en Cajamarca en noviembre de 1532, y menos de dos años después ya circula como novedad por Europa (pude obtener una copia del ejemplar único existente en el British Museum). Lo que se cuenta allí hace tangible toda la historia referida al ahorcamiento de Atahualpa y al posterior transporte del oro y de la plata incaicos –que pasa por Cartagena de Indias y Santo Domingo– hacia España.

El padre Bartolomé de las Casas, que se encontraba en Santo Domingo, da fe de los barcos que pasan llenos del tesoro con el cual Atahualpa había pagado su rescate, que nunca se produjo. No aparecen las medidas exactas del cargamento, pero lo que importa destacar es la relación detallada del cargamento y las circunstancias de la ejecución de Atahualpa. Desde entonces se popularizó en Francia y Europa la expre-

sión «C'est le Pérou» cuando se habla de algo valioso. Y el interés se explica en el hecho de que con ese tesoro España pagó una deuda a Francia. ¿De dónde proviene esta crónica? Tal vez fue escrita por el secretario de Pizarro o por el cronista militar Pedro Sancho; tal vez haya sido «editada» de la crónica de Francisco de Xerés, que ya circulaba manuscrita. Según Raúl Porras Barrenechea, eminente historiador peruano, esta crónica se elaboró a partir de cartas privadas enviadas por agentes administrativos desde Panamá a Italia, informando sobre «el cargamento de oro».

Este texto deja su huella en la percepción de Rabelais, cuando descubre unos personajes isleños que se interesan más en tener flores o plumas que oro y plata. Esta percepción da origen a la teoría del relativismo cultural, porque el oro y la plata en América no eran considerados metales «preciosos». Para los amerindios lo preciado estaba identificado con lo delicado: las plumas, el algodón y las flores. El objetivo precioso, aplicado al metal, es un agregado del siglo XVI, propio al mercantilismo europeo. Este texto influye igualmente en Michel de Montaigne, quien será tres décadas después con sus *Ensayos*, el gran promotor del relativismo cultural. Estos y otros libros dejaron abonado el terreno para que a fines del siglo XVI, venga el Inca Garcilaso y deslumbre a su lectoría contando la organización del Imperio Inca.

III

Garcilaso nace en Cuzco en 1539, de la unión de un capitán español ilustrado y una princesa inca, Isabel Chimpu Ocllo. El capitán Garcilaso de la Vega entra en el Cuzco en el año 1536. Antes había estado en el Caribe, en Cuba y Panamá, luego siguió a Pedro de Alvarado cuando éste se marchó a la conquista del Perú.

Hay que tener presente que la Conquista del Perú fue una de las más anunciadas en Europa, conocida por las *Capitulaciones de 1528,* que suscribieron La Corona y Pizarro. Los círculos más informados ya lo sabían, por eso se preparó con acuerdos, con compra de barcos, arcabuces, con lo mejor de la utilería y armamentos de ese momento. Incluso se liberaron impuestos para incentivar la migración y el transporte de armas. Pedro de Alvarado fue uno de los que se quiso sumar (ya estaba Pizarro en Perú). Con él iba el capitán Garcilaso de la Vega.

Nacido en 1539, se cría en Perú, al lado de su familia materna, y se educa con los mejores preceptores de la ciudad. A los 21 años viaja a

Madrid para reclamar tierras. La gestión no resulta en la corte de Madrid y se dedica al estudio. Aprende latín, francés, italiano; se enrola en las fuerzas de Felipe II; participa en las campañas de Italia; traduce y se convierte en el primer traductor americano. Traduce «del latín al indio» la obra de uno de los más grandes poetas del Renacimiento, Léon Hebreo, autor de los *Diálogos de Amor*. Llama la atención esta iniciativa, porque Garcilaso era quechuahablante, había aprendido español, luego latín, pero de pronto se convierte en traductor. En un hecho sintomático, una vocación ecuménica que denota al mestizo americano que aprende idiomas, que recibe y asimila influencias de un lado y otro. De las varias versiones que circulaban en Europa, esta traducción de los *Diálogos de Amor* sería la más apreciada y popular. Pocos advertían entonces que fue hecha por el Inca Garcilaso.

Los *Diálogos de Amor* comenzaron a popularizar a Garcilaso en Europa, pero él seguía recibiendo, en Montilla, Andalucía, información de los llamados *peruleros,* aquellos que habían combatido en las campañas del Perú, en las guerras civiles, los conquistadores vencedores o vencidos que regresaban a España, que como informantes beneficiaron al imaginario del Inca. Así conoce a Gonzalo Silvestre, quien había participado en la campaña del Perú, del Caribe y en la conquista de La Florida. Escribe entonces una obra que será célebre: *La Florida*, más conocida como La *Florida del Inca*, que es la versión que recoge de Gonzalo Silvestre y Hernando de Soto sobre la conquista de ese territorio.

La Florida resulta una novedad por su estilo, casi cinematográfico y el verismo con que se cuenta, que constituye otra versión de la historia del Caribe, la escrita desde el punto de vista de un mestizo americano. Se historia el período comprendido entre 1530 y 1560. Se habla de los preparativos que se hacían en la isla; del viaje de Hernando de Soto de Santiago a La Habana; de la salida, del reclutamiento. Se refiere a la crianza de caballos, menester en el que Cuba adquirió gran desarrollo para abastecer de estos animales las expediciones de conquista del resto de la región. Y, en fin, se cuenta en una prosa sabrosa las peripecias que ocurren en el «descubrimiento» de la península de la Florida. De este modo, el Inca Garcilaso se vuelve el primer historiador de América del Norte.

La Florida adquiere una notable popularidad en su momento. Aparece una primera edición en 1604. A partir de ahí, se inician las traducciones al francés, italiano, inglés, alemán y holandés. En los siglos XVII y XVIII se puede contabilizar una veintena de ediciones, algo absolutamente inédito para un autor americano.

A finales del siglo XVI Garcilaso comienza a escribir los *Comentarios Reales*, su obra más afamada, que tiene dos partes: la conocida como *Comentarios Reales*, que es la historia de los Incas; y la segunda, más conocida como *La historia general del Perú*, que trata de la Conquista, las guerras civiles y de cómo los españoles ocuparon el antiguo Perú, concluyendo con la derrota del último foco de resistencia Inca, encabezado por Tupac Amaru, 1576, 44 años después de la captura de Atahualpa.

¿Por qué escribe Garcilaso esta historia? ¿Qué lo lleva a convertirse en historiador? ¿Tenía alguna necesidad compulsiva de contar su versión de los hechos? Existe una razón ética y una razón política a tomar en cuenta. Garcilaso se informa de que hacia 1560 el Virrey Toledo –una suerte de tecnócrata enviado al Perú por la Corona para instaurar el nuevo orden colonial– condena a muerte al último Inca, Tupac Amaru, que era primo de Garcilaso por lado de su madre Isabel Chimpu Ocllo. El Inca resistente había sido derrotado cuando reinada en un territorio amplio, que había logrado preservar, ubicado en la zona de Vilcabamba, al sur del Cuzco. El padre Las Casas, consultado en Madrid, aconsejó que se reconociera este territorio como un Estado autónomo dentro del inmenso Virreinato del Perú. Sin embargo, Toledo utilizó una justificación política para argumentar que los herederos de los Incas –hablamos de 44 años después de la conquista– no tenían derecho a la propiedad ni a la libertad individual, hecho que era grave porque justamente lo que todavía estaba planteándose con los Incas sobrevivientes era el derecho de restitución.

Comienza entonces un debate jurídico-moral mediante el cual, en suma, se debía demostrar que los Incas eran «opresores» y los españoles «liberadores». Se necesitaba una justificación histórica y Toledo encontrará dos historiadores que le van a hacer el trabajo: uno es Diego Fernández, «el Palestino», y el otro un historiador de moda en Europa, Francisco de Gómara.

De allí nace para Garcilaso la necesidad de hacer sus propios «comentarios de la realidad». Estima que se necesita explicar a España, América y Europa que no se trataba de reinos de bárbaros, sino de gentiles; que no se trataba de pueblos carentes de desarrollo, sino de pueblos que tenían una civilización. A Garcilaso no le quedaba otra opción que recurrir a la cultura y la historia para vencer a la política de la espada y el arcabuz, y así preservar al hombre y a la cultura autóctonos. Entonces decide escribir los *Comentarios Reales*, reales no por lo de monárquicos sino por lo de veraces, para rectificar a los historiadores a

sueldo que habían comenzado ya a profesar en Europa la versión de una América caníbal, sacrificial, idólatra, déspota y opresiva. Acicateado por una inquietud ética y política Garcilaso asume entonces el nombre de Inca Garcilaso de la Vega, recuperando así un título de la tradición materna y un nombre de lustre literario perteneciente a su ancestro paterno.

Además del texto del Palestino hay uno que en Europa se traduce mucho, que adquiere notable popularidad e influencia: *La Historia general de las Indias Occidentales*, de Gómara, que contribuye a crear una mala imagen. Al principio, ya lo señalamos, circuló la idea de una América edénica, liberal, libre de pecado, y después, al instaurarse las estructuras coloniales, apareció la imagen de que sus habitantes no eran buenos sino salvajes, que eran antropófagos, sodomitas y violentos, que había que ir contra ellos con la fuerza. La ofensiva era fuerte; para enfrentarla, el Inca Garcilaso escribe los *Comentarios Reales* y Bernal Díaz del Castillo *La Verdadera Historia de la Conquista de México.* Lo de «real» y «verdadero» era para confrontarse con la historia «general» de Gómara.

Gómara era un historiador solventado por Cortés, por eso era con él sumamente exegético. No podía tomar distancia de su «objeto de estudio». Su visión de los hechos estaba muy condicionada por esa circunstancia. Se explica entonces que se publicaran estas otras dos historias con el fin de demostrar que «no era como decía Gómara». En medio de este debate aparecen, pues, los *Comentarios Reales,* y nuevamente, como ocurrió con *La Florida,* se produce un rosario de traducciones. En la Biblioteca Nacional de París, una de las bibliografías americanas más completas, el *Catálogo razonado sobre América y las Filipinas*, elaborado en 1867, enumera una veintena de traducciones al francés, inglés, alemán, italiano, holandés, y hay incluso una edición en latín. La influencia de Garcilaso es otra vez excepcional, especialmente en una lectoría ávida de reforma, de modernización, de nuevos modelos.

¿Qué dice Garcilaso para impactar de ese modo? Lo que cuenta es la organización social decimal de la sociedad inca. Habla de las comunidades agrarias, de cómo se domesticó la papa, cómo se hacían las aleaciones de metales; habla de las construcciones ciclópeas, del tendido de rutas y puentes. Pero lo que más impacta en el imaginario político de Europa es lo que se refiere a la organización colectivista de la sociedad. La organización decimal (un jefe cada diez, cien o mil familias), la repartición de la tierra, la tierra como propiedad colectiva, la repartición de los excedentes –que ahora llamamos redistribución–, el

control de la natalidad, todas esas cosas dan la medida, en Europa, de que existen otras maneras de concebir la relación del hombre con la política, del hombre con la naturaleza, del hombre con el poder. Es decir, Garcilaso de pronto encarna la alteridad, lo diferente. Y es esta otredad que propiciará la influencia de su obra en los pensadores europeos.

IV

Las ediciones, las traducciones, se repiten circulando ampliamente. Hay una en francés de 1744, publicada en dos pequeños volúmenes, que es la edición que leen Voltaire, Diderot, d'Alembert, el Barón de Holbach y toda esa generación, y que viene anotada con pies de páginas firmados por Godin, Feuillée, Pifón, Frezier, Margrave, Gage, La Condamine, es decir los filósofos viajeros del siglo XVIII. Las anotaciones son del tipo: «Aquí Garcilaso no tiene la razón por tal cosa»; o, hablando de aleaciones sobre el oro y la plata, «tiene razón porque hasta ahora se hace así». O confirmaciones: «Sí, efectivamente, la quinina sirve para bajar la fiebre».

El rey de Francia había mandado hacer un estudio sobre la quinina, que pronto se convirtió en un medicamento estratégico porque servía para bajar la fiebre más porfiada: durante las guerras servía para curar a los heridos. Ocurrió lo mismo con otra serie de productos que reporta Garcilaso, que el lector europeo incorporó en su dieta. Por ejemplo los poderes vitalizantes del chocolate. Se crea toda una aura sobre los poderes energéticos del cacao. Se decía que la reina de Versailles daba a sus comensales mucho cacao, chocolate. Luego se mezcló con leche, se elaboraron las barritas de chocolate, se mezcló con el maní, las nueces, etc.

El otro producto mítico fue el aguacate, la prodigiosa palta, una fruta existente en toda América. Se comenzó a decir que era afrodisíaco y se puso rápidamente de moda. Un desayuno con aguacates era carísimo. De ahí que a los americanos que tenían amigos en Europa, siempre les pidiesen que, cuando viajasen, trajeran aguacate, guayabas, y especialmente chocolates. El Abate Raynal, por ejemplo, le pedía a Pablo de Olavide o a Francisco de Miranda que trajeran esas encomiendas. Todas esas cosas de las cuales hablaba el Inca, resultaban de interés en la vida cotidiana de los europeos.

Se pueden mencionar algunos ejemplos, como la huella que dejaron en el libro de Campanella, *La Ciudad del Sol*, publicado en 1623. Para entonces ya se habían publicado los *Comentarios Reales, La Historia del General de América y La Florida.* Campanella no los leía en traducciones sino en español. Su erudición lo llevó a escribir un ensayo sobre la monarquía española. *La Ciudad del Sol* tiene analogías con la trama urbana del Cuzco, aunque no lo menciona explícitamente. Se refiere al imperio del trabajo, a la organización social. Muestra su admiración por la filosofía del trabajo, que era la fuerza motriz del imperio de los Incas, según lo mostraba Garcilaso.

Hay dos personajes que suscitan el interés de los escritores de esa época: la figura de Pachacutek –sonaba raro el exotismo del nombre–, ese Pachacutek, decían, que era «el reformador del mundo», como lo nombraba Garcilaso; y el Inca Yupanqui, que se había distinguido por organizar la natalidad. Se preguntaban: ¿Cómo se puede organizar eso? Era entonces una cosa impensable. Ahora todo el mundo lo hace, pero para el siglo XVI ésa era una practica desconocida. Por cierto, este interés por la natalidad, por la regulación social, se encuentra casi en todos los textos del género utópico.

Estas opiniones dejaron sus marcas en otro gran pensador, Francis Bacon. ¿Cómo funciona esta influencia en el autor de *La Nueva Atlántida?* publicada en 1627. ¿Qué es la *Nueva Atlántida*? El Océano Pacífico es la *Nueva Atlántida.* Es interesante ver en Bacon todo lo que significa la revolución epistemológica con la aparición de América. Conocer una nueva geografía significa conocer otra humanidad, nuevas plantas, nuevos animales, nuevos fenómenos; había que repensar el mundo. Bacon se ejerce en repensar la física, la mecánica, advierte que las teorías de Aristóteles no se ajustaban a la nueva realidad. Esto mismo le pasa a otro gran escritor y botánico, Boemus, que publica, después de veinte años de trabajo, la recopilación completa de las plantas existentes en el mundo. Pero cuando comenzaron a aparecer los libros de América con plantas nuevas, tuvo que rehacer su tarea. Murió en el intento.

Otro lector importante es Morelly, el primer ecologista, fundador del llamado socialismo utópico: fue líder intelectual de pensadores, al que después se adhirieron Fourier y Proudhon. Morelly publica en 1755 *El Código de la Naturaleza.* Lee los dos volúmenes de 1744 en francés y asimila las ideas del Inca Garcilaso. Su propósito era sobre el Estado, la sociedad y el medio ambiente: hacer un primer tratado, una tesis sobre cómo el hombre debe relacionarse con la naturaleza, cómo el hombre debe ayudarla a reproducirse y no luchar contra ella.

Otro autor en cuyos escritos se advierte la presencia del Inca es Louis Mercier, que publica en Londres en 1772 un libro llamado *El Año 2440*, de ciencia ficción. Lo que dice en 2440 es lo que Garcilaso cuenta de la organización colectivista de América, o sea que el pasado de América servía de referente para la utopía que se proponía alcanzar.

Montesquieu, por su parte, en su tratado sobre *El espíritu de las leyes*, se sirve del Inca para referirse al derecho de gentes y argumentar su tesis sobre el desarrollo desigual: no todos los pueblos tienen un desarrollo lineal, progresivo, cada pueblo tiene su estilo y ritmo de desarrollo. Diderot igual, lee al Inca para escribir con el Abate Raynal el tomo III de la *Historia Filosófica y Moral de las Indias*. En esos años escribe también una biografía del peruano Pablo de Olavide para *La Enciclopedia*.

Pablo de Olavide era un escritor peruano que había sido expulsado de Perú hacia 1760. En España despliega sus dotes de administrador, pero lo vuelven a expulsar años después por causa de su liberalismo ilustrado y se refugia en Francia. Amigo de Diderot, Voltaire (con quien mantuvo correspondencia), Marmontel, Raynal, Olavide era uno de los grandes lectores del Inca Garcilaso. Cada vez que le preguntaban sobre Perú : «Lean al Inca Garcilaso», decía.

Entre sus lectores hay que destacar a Voltaire. Es un caso muy simbólico, porque Voltaire lee al Inca, lee *La Araucana* de Alonso de Ercilla, incluso lo cita en sus obras. Su información americana es muy grande y él, que frecuentaba los salones de la damas distinguidas de Francia, les hace leer *Los Comentarios*. Tuve la oportunidad de estar en la biblioteca de Voltaire, en el pueblito de Ferney, que está en la frontera entre Francia y Suiza. Al lado está Ginebra (Voltaire vivía al lado de Ginebra por razones prácticas: si lo perseguían pasaba al Estado de Ginebra, que era un Estado independiente y laico, y luego regresaba). En su biblioteca pude leer sus anotaciones, en las que mencionaba a quienes daba a leer cada libro, y luego uno comprueba cómo aparecen estos libros en las obras de los visitantes recibidos por Voltaire. Entre ellos, la ilustre Madame de Grafigny.

Ella, que tenía un salón, sabía que tan apasionante era la filosofía como los filósofos. Leía mucho y escribió una novela *Les lettres d'une péruvienne*. Cuenta una historia de amor en la que una princesa Inca le manda unos quipus a su amado. Se cuentan, así, cada uno su historia, una historia de galanterías que se escuda en el pretexto americano para filtrar una filosofía liberal.

Otra autora que tiene mucha influencia de Voltaire, y a quien él hace leer los *Comentarios*, es Madame Olimpe de Gouges, quien publi-

ca *La Colombiada*, una obra de teatro sobre Colón. Luego pone en escena otra obra de teatro sobre los negros con una posición sumamente progresista para el momento. De este modo Voltaire va dando a conocer las ideas del Inca Garcilaso. En ambos casos, las autoras mencionan al Inca al pie de página, reconociendo su influencia.

Otra obra, especie de novela filosófica o histórica, es la de Marmontel, *Las Incas o la destrucción del Imperio del Perú.* En ella Marmontel toma sus fuentes de dos autores: el Padre Bartolomé de Las Casas y el Inca Garcilaso. Narra una historia sobre el cacique azteca Orozimbo, que viene huyendo de México después de la Conquista, y llega a Cajamarca para contarle a Atahualpa la caída del imperio azteca, y pedirle ayuda de urgencia. Junto a sus emisarios le cuenta cómo mataron a sus mujeres y quemaron la ciudad de Tenochtitlán. Cuando se refiere a los arcabuces y a las escopetas habla de esos cilindros de metal que escupen fuego y abren brechas en los pechos de los hombres. Dicen que Atahualpa lloró de rabia esa noche. La obra de Marmontel es una novela de sesgo histórico, pues hay elementos que él reconstruye. Se la ha clasificado como novela moderna. Tuvo mucho éxito, mereció numerosas ediciones hasta hoy.

Quisiera cerrar este panorama con algunos comentarios sobre cómo Garcilaso influye en los debates de la Revolución Francesa. En el 22 Floreal, que es el año 8 de la Revolución, el Abate Gregorio realiza un homenaje a Bartolomé de las Casas y allí se evoca al Inca Garcilaso. Así se introduce al Inca en el debate de la Revolución. ¿Qué tenía que hacer el Inca en la Revolución Francesa? El asunto era muy sencillo: había una corriente que era partidaria de la colectivización de la tierra, o sea era la posición mas vanguardista, y tomó como modelo el colectivismo agrario expuesto por el Inca Garcilaso, la misma que invocó Moro en 1516. La otra posición, burguesa moderna, defendía la propiedad privada, hablaba de la productividad, de «cada uno para lo suyo». Uno de los grupos que más se aferró a los planteos del Inca aludió al derecho de todos a la propiedad de la tierra, la madre común, es decir, retomó la idea de la madre tierra, la *pachamama.*

La Academia de Lyon convocó en plena revolución a un concurso. Lo ganó el Abate Genty. El certamen tenía el título significativo de *La Contribución de América a la felicidad del género humano*. Es muy importante ver en este *continuum* que va de Tomás Moro y Mártir de Anglería hasta la Revolución Francesa, pasando por el Inca Garcilaso, cómo América encarna libertad, felicidad, tierra edénica. Una imagen desde fuera que cautivó a Europa. Pero tampoco esta imagen está total-

mente desfasada de su objeto de origen. En su historia y tradición, América expresa una alteridad política y cultural: un campo de la innovación y la experimentación social y política, plenamente vigente hoy en día.



Du quai Saint-Michel au quai Voltaire: les Bouquinistes



Blue serge dress with plaid flounce. Drawn by J. van Brock [No. 155, 1914]

Intelectuales italianos a la sombra del cactus: Magris, Calasso, Vattimo, Asor Rosa, Cacciari

Alfonso Berardinelli

Claudio Magris y el diablo

El profesor Claudio Magris encontró al diablo en un café de Turín y no se dio cuenta. El asunto es grave para un lector de Goethe y de Thomas Mann como él, máximos expertos de lo demoníaco: pero esto lo ha contado él mismo de una manera por completo inocente e incluso con una cierta complacencia en un breve artículo suyo en el *Corriere della sera*. Sentado, mientras bebía una magnífica cerveza y meditaba sobre las promesas que la vida no mantiene, Magris cuenta cómo la espléndida luz del día y su propia disposición natural a la *flânerie* filosófica habían dispuesto en él un estado de ánimo favorable a los placeres de un encuentro. Todos nosotros sabemos que Magris tiene sus predilecciones: como triestino, vienés por elección y danubiano en esencia, nuestro más sofisticado profesor de literatura alemana ama los cafés. Allí escribe, observa, reflexiona y fantasea sobre el mundo. Estaba por lo tanto a gusto en el mismo centro de sus más clásicos pensamientos, cuando casi salido de la nada se ha materializado delante de él un individuo especial, un fantasma provocador y afable, un tentador de café en pleno día. Magris no se dio cuenta, pero era precisamente el diablo, un buen diablo a la caza de profesores de primer nivel, un diablo sediento de prestaciones didácticas exclusivas. Y precisamente allí en Turín, ciudad endemoniada por la pedagogía, donde incluso el demoníaco Friedrich Nietzsche se volvió bueno abrazando a un caballo, precisamente allí un buen diablo de nuestros días, universitario y televisivo, le pide a Magris que le aclare en pocas palabras el pensamiento de Nietzsche. Entrenado como está para resumir exitosamente cualquier argumento refinado, Magris no rechaza lo que se le pide. No sólo busca hacerlo de la mejor manera, sino que lo logra de la forma más brillante y se complace en ello. Resume, en efecto, el pensamiento de Nietzsche en diez minutos, degustando el vino que le ofrece aquel desconocido. «Los dioses me son propicios», escribe Magris, «y, a diferencia de lecciones y conferencias fatigosas dictadas en otras circuns-

tancias, me percato, sin falsa modestia, que llego a trazar, en aquellos diez minutos, una aceptable síntesis del pensamiento de Nietzsche, a explicarle cómo Nietzsche había previsto –exaltándose y sufriendo– aquella transformación radical que hoy en día está cambiando la filosofía milenaria del hombre, nuestro ser y nuestra naturaleza... Él escucha... Paga las dos bebidas, agradece y se va, discreto y, a mi parecer, satisfecho».

Cómo no exclamar: *in vino veritas!* En aquellos diez minutos, con una copa de Sauvignon, han desvelado su verdad el diablo anónimo, que quiere saberlo todo rápido, y Magris, que todo lo resume a la perfección, incluso al abisal Nietzsche, profeta del superhombre de masas. Magris, que es el hombre más bueno del mundo y no podría llegar a concebir un pensamiento incorrecto o un sentimiento equivocado, que ama ceder a las tentaciones y todavía ama más salir de ellas más inocente antes que ceder, ni siquiera es rozado por la duda de que pudo haber dicho que no, porque un pensador como Nietzsche, que ha escrito toda la vida contra la banalidad de los profesores, no merece el error de ser resumido en diez minutos. A las tentaciones didácticas y pedagógicas, Magris no se resiste. Ha estudiado la cultura alemana: y con tesis, antítesis y síntesis, llega fácilmente al centro de cada dilema y misterio. Pero también ha leído *Faust* de Goethe y *Doktor Faustus* de Mann, y cuando encuentra un diablo debería reconocerlo bajo sus modestos disfraces. Aquí Magris ha fallado. Ha pecado gravemente contra Nietzsche. Pero quizá ha revelado la verdadera sustancia: aquel profeta de la Nueva Era no debe ser un pensador tan abismal si son suficientes diez minutos para resumir su pensamiento.

Roberto Calasso y los dioses

Roberto Calasso ha dictado recientemente en la universidad de Oxford una serie de conferencias sobre el tema «La literatura y los dioses». Con especial diligencia el *Corriere della sera* y *La Repubblica* ofrecieron a sus lectores, respectivamente, la primera y la última de estas conferencias. Hay que suponer, por lo tanto, que Calasso crecerá cada vez más en su prestigio universal y que con sus obras sobre los dioses occidentales y orientales quede nominado como uno de los futuros premios Nobel de literatura. De los dioses sabe mucho, quizá demasiado. Hace algunos años, Joseph Brodsky insinuó jocosamente que quizá el mismo Calasso sea una divinidad. La hipótesis, sin embargo,

hay que tomarla en serio y me parece que no encontrará desprevenido a Calasso.

Estas conferencias dictadas en Oxford confirman que los dioses son precisamente la pasión predominante, casi una fijación para nuestro editor-escritor. Muchos intelectuales se están convirtiendo a una nueva especie de fe en Dios y en el Papa. Más fiel a su Nietzsche, Calasso cree más bien en los dioses, ve su presencia real en el mundo, se sorprende de la ceguera general y se ha empeñado en combatirla.

Considerada la clarividencia editorial de Calasso y la autoridad semidivina con la que sabe convocar a los periódicos, hay que creer que en el futuro próximo tendrá prosélitos: más allá del culto al Papa (culto un poco idolátrico, puesto que Karol Wojtyla con su personal protagonismo está dejando en la sombra a Jesús), tendremos entre las masas más sofisticadas un culto de los dioses griegos e hindúes (si no un culto de la persona de Calasso). Dicho esto, es verdaderamente una pena que la idea de literatura expuesta por nuestro mitógrafo no haya tenido la atención que merece. Y también es un poco extraño. Los escritores famosos que revelan sus verdades escondidas generan polémica. Eso ocurrió con las conferencias americanas de Italo Calvino y de Umberto Eco. ¿Por qué no tendría que suceder con las conferencias inglesas de Roberto Calasso?

Sin lugar a dudas, Calasso es un escritor menos afable y democrático que Eco y Calvino. En vez de clarificar y tranquilizar, quiere fascinar provocando escalofríos. Para ser más precisos, para él la literatura es aquella entidad que se manifiesta a nosotros, los humanos, erizando nuestra piel, los pelos de la barba y también algo más. Es antihistórica y antisocial. «La literatura absoluta» es la idea concluyente y el sello de marca de las conferencias de Calasso.

El hecho es que esta idea no parece del todo clara. Por eso nadie le ha hecho caso. ¿Qué es lo que quiere decir Calasso? Crear misterios es la clave de su estilo. Pero la literatura absoluta de la que habla, si por un lado es (¡históricamente!) algo inventado por los románticos alemanes y luego encarnada definitivamente por Stéphane Mallarmé, es también la definición absoluta que Calasso parece dar de la literatura en general, más allá de cada sociedad y cultura, una manifestación de aquella *philosophia perennis* que podemos estudiar con la ayuda de las ediciones de Adelphi.

Que la literatura, sobre todo la moderna, sea bastante antisocial y antiprogresista, lo veo claro. Basta pensar en Hölderlin, Leopardi, Kierkegaard, Baudelaire, Melville, Tolstoi, Kraus, Pirandello, Kafka, Orwell, Montale, Beckett y muchos más.

Pero la literatura absoluta de Calasso parece otra cosa. Lamentablemente ahora también él nos da su «teoría general de la literatura» lo suficientemente escolástica, de manera tal que reduce todas las obras a una sola característica: absoluto formal, epifanía de lo divino y muchos escalofríos.

En determinado momento, Calasso hace una lista de autores heterogéneos y llega a decir que todos hablan de lo mismo, es decir, de los dioses, incluso sin que se den cuenta y estando en desacuerdo entre sí. Me pregunto cómo es que todos esos escritores tan admirados no se percataron de aquello de lo que sólo Calasso se ha percatado. ¿Son así de obtusos?

Si yo fuera Calasso, no me ceñiría a esta aburrida *reductio ad unum* de las innumerables cosas que pasan en la literatura. Los escritores no dicen una sola cosa, por más divina y absoluta que sea. Dicen muchas más. Por esto los seguimos leyendo incluso después de haber aprendido la lección de «qué es la literatura».

Gianni Vattimo y el gusto

He leído la nueva edición de *La sociedad transparente* de Gianni Vattimo, recién reeditada por Garzanti, y después de haber comprendido que George Orwell y Theodor Adorno siempre se equivocan mientras que Martin Heidegger y Hans Georg Gadamer siempre tienen razón, me he preguntado qué más podía aprender del libro. El tenor argumentativo de Vattimo está placenteramente difuminado, es oscilante y nebuloso. Incluso si no siempre se comprende qué es lo que tienen que ver los *mass media* con el Ser, el lector es acunado en la confortable conciencia de que la modernidad más conflictiva y angustiada ha concluido hace rato y que ahora vivimos en una postmodernidad más relajada, en la que el placer estético lo encontramos por todas partes precisamente porque producimos pocas obras de arte de verdad.

Esto sería una ventaja para Vattimo: sin embargo, debería hacernos comprender mejor qué es lo que sucede en una cultura que de hecho no ha abolido del todo la utopía, sino que la ha llevado a cabo en la publicidad, la moda e internet. ¿Cómo es posible que al vivir en una realización «fallida» de la utopía (como lo dice el mismo Vattimo) esto no comporte otras distorsiones? Si ya la experiencia estética es socialmente difusa gracias a la producción de mercaderías cada vez más estetizadas, ¿cómo se explica la sensación tanto más difusa (y frustrante) de

vivir una vida, en cambio, cada vez más anestesiada? Vattimo es un especialista en estética: no se da cuenta de que en el mundo de las artes, y entre los críticos y estudiosos, tener gusto, ojo, oído, nariz y tacto se está convirtiendo en algo cada vez más escaso? ¿No ha leído jamás los panfletos de Alberto Arbasino y Raffaele La Capria sobre la fealdad «estética» contemporánea?

Contrario a lo que cree Vattimo, temo precisamente que todavía es válida aquella vieja y diabólica «dialéctica de la iluminación» para la cual donde todo es comunicación, la comunicación es un peligro; la cantidad empeora la calidad y el exceso de experiencia estética se transforma en mal gusto. En el fondo, Vattimo es un extravagante: no son muchos, efectivamente, quienes como él creen que nuestro mundo social se convertirá en algo cada vez más bello y atractivo. La apología teórica de la creatividad difusa ha generado en la práctica los *graffiti* urbanos, que no incrementan mucho la experiencia estética de los habitantes de la ciudad.

Pero Vattimo no se pierde en los detalles. Quizá es sólo un ideólogo. A pesar de sus continuos elogios del pluralismo en la interpretación, para él parece existir una sola verdad: esta consiste en que el mundo está dividido en dos bandos. Por un lado los tétricos pesimistas, siempre de luto por aquello que sucede en el mundo. Por el otro, los relajados optimistas, que nadan felices de acuerdo con la corriente. Los pesimistas siempre resultan desmentidos por el desarrollo de los acontecimientos. Los optimistas (corroborados filosóficamente por Vattimo) viven, en cambio, sin perder ninguna oportunidad de emancipación, de comunicación y de placer. Y, sobre todo, creen que el futuro será siempre mejor que el pasado.

Por supuesto, Vattimo nos repite que el historicismo humanista y el mito del progreso han muerto. Sin embargo, él cree en ellos. Cree que el Hombre Nuevo de la tecnología y la comunicación será finalmente libre. Llega a pensar que la nueva estética de los Medios vencerá a la árida lógica del mercado. ¿Su sueño es un sueño romántico o una utopía publicitaria?

Aquello que resulta más preciado a Vattimo, siempre y en cualquier circunstancia, es la superación o la negación de la realidad por vía estética. Para este objetivo serán más útiles las nuevas artes de los nuevos medios de comunicación que no las viejas obras de arte como novelas, libros de poesía, obras teatrales, esculturas y cuadros. De hecho, para Vattimo las artes tienen que ser más decorado y fantasía que revelación de la realidad, como ocurría desde los clásicos hasta Samuel Beckett y

Francis Bacon. La única estética que le interesa es la estética de los últimos veinte años, un estética posmoderna entendida en un sentido enfático y muy reductivo al mismo tiempo: es decir, productos artísticos cada vez más efímeros y carentes de estructura, que no obstante nos permiten «escuchar el Ser», como quería Heidegger. No sé qué quiere decir escuchar el Ser en medio de todo este estruendo, pero Vattimo no puede ofenderse si alguien piensa que sus libros, sincronizados como lo están con el ser postmoderno de los últimos veinte años, resultan también ellos un poco efímeros y carentes de estructura.

Alberto Asor Rosa y la fuerza

En un artículo publicado hace un buen tiempo en *La Repubblica* y dedicado a la memoria de Giulio Einaudi, me encontré con que Alberto Asor Rosa se había definido a sí mismo como «paleto de la periferia». En un arranque de sinceridad y conmoción, el docente e historiador de la literatura italiana ha rendido homenaje al amigo y mecenas, Einaudi, el hombre al que más debe. Al mismo tiempo ha tenido la necesidad de declarar sus propios límites de mentalidad y cultura.

Claro que la expresión «paleto de la periferia» es un expresión un poco fuerte, caballerosamente injusta, porque, si lo miramos bien, el paleto de la periferia, con un esfuerzo constante, ha logrado refinarse, se ha convertido en uno de los más notables ideológos italianos. Y, sin embargo, sería injusto no creer en aquello que Asor Rosa dice sobre sí mismo. Paleto es una palabra que ahora se usa poco, pero su significado es lo suficientemente claro para todos hoy en día. El diccionario lo explica: «patán, individuo de gustos vulgares, insolente». A pesar de su sincera admiración por Boccaccio y la moral de su héroe más famoso, el cínico Ciappelletto, que logra hacerse pasar por santo engañando al confesor en el momento de su muerte, Asor Rosa es sincero frente a la muerte de Einaudi. Pero, ¿cómo homenajear esta rara sinceridad si no es tomándola en serio?

Sin insistir desagradablemente sobre la pertinencia del término «paleto» con el que Asor Rosa se define, consideremos el amplio sobreentendido cultural y de clase en el que pensaba Asor Rosa. Mientras Giulio Einaudi pertenecía por nacimiento a la alta burguesía, y era un verdadero señor y un irresistible seductor cultural, Asor Rosa venía de la periferia, de abajo, del mal gusto literario y de la insolencia política, pero aspiraba a los privilegios y los refinamientos de la alta burguesía. Incluso se podría decir que ésta había sido desde un comienzo su idea fija.

Pero es necesario revisar rápidamente la historia de Asor Rosa. La dividiremos en tres fases. En la primera fase, aquella revolucionaria y nihilista, Asor Rosa tiene dos mitos: la clase obrera y Thomas Mann. No es fácil tener una idea de la clase obrera desde la periferia romana. Asor Rosa se apropió, en teoría, de la nueva clase obrera de la Fiat, la de los años sesenta. Estudiar más de cerca esta clase habría sido demasiado fatigoso: mejor es la teoría. Y en la teoría, sacando deducciones de Karl Marx por coordenadas internas, la clase obrera no podía por definición ser otra cosa que revolucionaria y enemiga de cualquier cultura. Y es Asor Rosa quien se imagina delegado por esta clase a demoler la cultura en la que él mismo vive. ¿Y Thomas Mann? Después de haber asimilado la formidable fuerza destructiva obrera, aparece con Mann la promoción cultural, el esfuerzo estético, el aroma de la literatura de la gran burguesía. Ninguna base democrática, ningún valor moral, sino pura política y pura estética. Y todo por lo grande.

En la segunda fase, el deseo del poder y de la grandeza se desplaza a otro sitio. Al ser imposible la revolución obrera, las nuevas polaridades de Asor Rosa serán el Partido Comunista de Enrico Berlinguer y la historia de la literatura italiana. Frente a la sospecha de la propia impotencia, la solución es montarse en la espalda de los gigantes. Aferrarse al timón de dos grandes instituciones parece la elección acertada. Pero la realidad toma por sorpresa incluso a los más maliciosos realistas. El Partido Comunista declina, cambia de nombre. Y la literatura italiana, por cuanto se esfuerce, no da mucho poder. Si no es amada por sí misma, la literatura ofrece poco.

Alberto Asor Rosa llega finalmente a su tercera fase, la de la desilusión y el humor apocalíptico. Se convierte en un pensativo moralista: precisamente lo que más despreciaba. Obsesionado por la política como pura técnica del poder, cuando descubre que el poder lo ejercen los otros, se deprime. Descubre algo que creía saber: la Iglesia Católica y los capitalistas son más fuertes que él. En una entrevista realizada hace pocos días, Asor Rosa deploraba noblemente que ya la cultura no existe, que se piensa sólo en ocupar espacios de poder. Quizá todos se han puesto a imitar a Asor Rosa, y el mundo va como él quería, sólo que no precisamente en su provecho. Que se resigne.

Massimo Cacciari y la filosofía

¿Qué pensar de la vieja relación entre filosofía y política? ¿Tiene la filosofía una función política? ¿Tiene la política necesidad de la filoso-

fía? Para responder a estos interrogantes consideremos el caso de un filósofo y político como Massimo Cacciari, el más político de los filósofos, el más filósofo entre los políticos. Pero la filosofía de Cacciari no es la filosofía política de la centroizquierda. Es muy difícil y anticuada: es una especie de transcripción taquigráfica de todos los problemas filosóficos de los que se tiene noticia. Y este es precisamente el punto en cuestión. ¿Por qué un filósofo y político hábil como Cacciari se obstina en mezclar tal cantidad de filosofía esencialista, extraviadamente grecoalemana y vorazmente erudita, con una política de moderado sentido común como la suya? Hay algo aquí que no funciona. Como seductor filosófico, Cacciari es muy político, y como líder político está intoxicado de filosofía. Pero su carisma deriva precisamente de esta combinación de desdeñosa ligereza y arduos dilemas, de banalidades consoladoras («Reconocer al otro aquello que le corresponde –esta sería la justicia») y de voluntariosos sofismas («Solamente si cada uno encuentra lo extranjero en sí mismo, solamente si el otro que habla en nosotros, el *hostis* que vive en nosotros, es reconocido y escuchado, podemos *ser-con* lo extranjero»). Misterios del carisma. Dicho de manera sencilla: es probable que Cacciari haga una política e imagine otra muy distinta. O mejor dicho, no llega a aceptar la política por aquello que es sin añadirle drogas y fuertes excitantes filosóficos. Continúa hipnotizado por una Gran Política mitológica aprendida de los filósofos alemanes (los más apolíticos jamás habidos) y desprecia la política como buena gestión. No se percata de que en política el máximo enigma filosófico es un modesto enigma práctico: cómo administrar bien.

En los últimos años los ex marxistas han adquirido rápidamente la influencia del pensamiento de Norberto Bobbio. Su filosofía era una forma de honesto socialismo liberal compuesto de ideas claras y diferentes, y de razonamientos del tipo: si A es A, no es B. Agotada la función higiénica de la filosofía de Bobbio, ¿podrá reemplazarla la filosofía de Cacciari? Bobbio siempre ha declarado que no cree ni en Dios ni en Nietzsche, mientras que con la ayuda de la filosofía de Cacciari, para la cual A es también B, se puede ser al mismo tiempo nihilistas y creyentes, despiadados y piadosos, coherentes hasta la última consecuencia y contradictorios, imitadores de Carl Schmitt y secuaces de San Agustín. La filosofía de Cacciari, respecto a la de Bobbio, es más fantasmagórica, menos clara pero también menos empeñada. Devora todo, abate cercas. Incluso supera, en línea teórica, la distinción entre derecha e izquierda. Dado que para Cacciari en la Europa moderna sólo existe la izquierda, y la derecha es apenas una imitación de aquella, el problema está superado.

Quedan la lucha política y el enfrentamiento electoral: Cacciari se empeña mucho y sin embargo su filosofía no nos hace comprender si estos asuntos son reales o sólo imaginarios. Por increíble que sea, Cacciari llega a decir cualquier cosa y lo contrario. La pasión más verdadera es sorprender a la platea mostrándose en posesión de un saber de «hombre superior» para el cual cada objeción ha sido ya prevista. La adopción oficial por parte de la centroizquierda de una filosofía como esta presentaría algún tipo de ventaja. Hacer de teólogo con un estilo revolucionario, ser de izquierda con un estilo de derecha, parecerse un poco a Marx y un poco a Nietzsche, soñar una utopía comunitaria un poco cristiana y un poco griega que interioriza al enemigo y transforma a los extranjeros en amigos y parientes... ya está: este filosofar sin freno por el camino de las contradicciones podría ser la panacea de una centroizquierda para la cual cada partido contradice a otro. Pero, ¿por qué limitarse? La filosofía de Cacciari podría ser adoptada por la derecha, por la izquierda y también por el centro. El único inconveniente es que ningún político siente la necesidad de hacerlo. Si Cacciari comprendiera que la verdadera filosofía no tiene ningún peso en política, llegaría a prever incluso esto*.

* *Tomado de* Cactus, *de Alfonso Berardinelli, L'Ancora, Napoli, 2001.*

Alfonso Berardinelli (Roma, 1943), ensayista y escritor, ha publicado varios libros de ensayo. Con La forma del saggio *(Marsilio) obtuvo el premio Viareggio en 2002. Su libro más reciente es* L'abc del mondo contemporáneo: Autonomía, Bebessere, Castastrofe *(Minimun Fax, 2004)*

Traducción de Leonardo Valencia



Opéra. - Le foyer du public

Dos poemas en prosa

Gustave Roud

Dragón

Hay otra puerta y nuestros caballos nos esperan lejos de los suyos: he atado las riendas a las argollas del poniente. Levántate dulcemente, sal, yo te seguiré sin decir nada. Ellos no piensan en nosotros, suenan, se duermen, esos doce muchachos borrados hasta los hombros entre los planos humos. Sus cigarros sobre el lustre de las mesas enroscan en su nuca una blanda cadena de torpor. Si se acuerdan de su fuerza, entonces hay tiempo para una risa, para un vaso hacia los labios, para un puño que cae. Un pestañeo, y el sueño regresa a ellos como una ola. Rosa abre la ventana sobre una pálida mancha de nieve olvidada, extiende los brazos, tirita. El caballo de Airné vuelve la cabeza y acaricia con los ollares sus dos manos.

Sobre tu mano sin anillo se arrastra el olor de este triste ramo de invierno, de las cañas teñidas, de las inmortales. ¡Polvo en los pliegues del jarrón azul, polvo sobre la franja del papel de oro! Es el invierno el que ha hecho de esta sombría sala su última morada y nos agarra por la garganta. ¡En vano! Tú sabes que los prados viven.

Yo ni siquiera sabía tu nombre. Pero he visto tu mano viva cerca de las mías, y sus heridas de leñador mal curadas; he visto cómo vive tu pecho bajo la sábana oscura manchada de un único narciso de las nieves, cómo palpita en tu cuello la larga vena de la sangre nueva. Alzabas hacia mí unos ojos tan tranquilos y tan puros que he puesto mi mano sobre tu mano herida. Lágrimas, palabras vanas, memoria amarga de nuestros galopes antiguos de pueblo en pueblo hasta por la noche, el vino demasiado frío, las muchachas de manos rojas, las que vuelven a poner riendo un peine ciego en sus cabellos grasos, látigo del viento de abril, humos, violetas a lo largo de los caminos respiradas y mordidas sin fin, todo ese triste invierno de mis años perdidos que no le he dicho a nadie y que habría querido decirte a ti en voz baja, lo veo fundirse bajo el fuego azul de tu mirada como un montón de nieve desgastada. Ahora estoy desnudo.

Un ala de sol dora dulcemente el cristal más alto, ¡mira!, y la paloma pintada del estandarte de pronto balanceada por el cierzo hasta el umbral del vuelo prohibido. El joven polvo del camino se levanta, extiende los brazos, se arremolina y cae. ¡Escucha (pero tú ya lo oyes) ese débil silbido en las cerraduras! Los signos invaden nuestra prisión. Es el mundo el que resucita con tu sangre. ¡Ven! No tragues más ese vino muerto. Deja que muera tu cigarro y que Rosa ría, prendida en un matorral de brazos blandidos. Levántate dulcemente, yo te seguiré sin decir nada. Algo inmenso más allá de los muros nos está llamando, algo está comenzando para que nosotros solos entremos en ello como en el mar. Uno al lado del otro, el paso de nuestros caballos confundido por las fachadas; ¡uno al lado del otro, sus brincos en la hierba viva y en la hierba muerta, el azote de los ramajes, la fina red de sombras agujereada por un solo salto! Veré detrás de ti el horizonte encabritándose y cayendo, transfigurado, veré cómo alrededor de tu rostro surge y florece una tierra nueva, un cielo nuevo. ¡Don de una mirada pura! ¡Don de una sangre pura! Me devolverás los pueblos uno a uno, los caminos, las colinas. Me devolverás el mundo perdido.

El narciso de las nieves en tu vestido se marchitará. No habrá ya otra cosa que nosotros mismos, nuestra fatiga, nuestra sangre. Una luz en el cielo cada vez más amarillenta y madura, débil y rojiza como las hojas muertas, nosotros y nuestra soledad, los bosques cada vez más apretados, su olor de nieve y de resina, la escarcha, la sombra, nuestra fatiga, nuestra soledad y nuestra sangre. Te diré: ¿Conoces el camino? Yo lo he perdido. Responderás: Ya no hay camino desde hace tiempo; estamos perdidos. ¿Qué importa? Ya lo sabía.

Nuestros caballos cansados tropezarán finalmente ante la noche junto a un pobre ramo de alisos o de fresnos. Inmóviles, apoyados en sus crines, con un copo de espuma a nuestros pies semejante a un poco de nieve olvidada (de lo alto de la más alta rama, ¡oh ese canto de un solo mirlo que se derrama en nuestro corazón como un vino!), miraremos los dos la misma estrella, una larga estrella desnuda temblando entre nuestras pestañas como una lágrima.

Llamada de invierno

¿Dónde estás?

¡Cuántas veces gritada esta llamada hacia un ser, desde el fondo del abismo intemporal en el que la casa se ha deslizado dulcemente como

un navío perdido! Lo absoluto triunfa en esta habitación, fomentado por el fuego blanco de las nieves. Los retratos hablan, los poemas cantan. Toda una vida inmóvil se ilumina en el espejo profundo de la memoria. Todo resplandece y se fija en un inexorable presente. El corazón, bajo la punta del dedo, se extenúa y se detiene. Llamo, a través de las leguas, de los años, y sin ni siquiera pensar en la irrisión de mi voz cerrada, a un corazón que late.

¿Dónde estás?

Y, sin embargo, conozco el camino hacia el norte que llega, al cabo de largas horas, al granero donde sigue ardiendo el trigo que tú segabas. Partiría con los ojos cerrados. Pero la noche ha llegado con la luna, y todo el horror de las marchas de otro tiempo resucita en la nieve infinita. El verano puede seguir mintiendo al adolescente que no ha tenido la fuerza de decir *sí* enseguida a su soledad. Un pájaro canta para él; las flores rozan sus manos desnudas. El viento le lanza al rostro toda una pradera de junio como un ramo de olores. Necesitará, para que acabe sabiendo, la travesía paso a paso de las noches extremas de diciembre entre los cadáveres de sus pensamientos, cuando su soplo, que, sin embargo, es un soplo de hombre, sube como un vaho vacío, un vano vapor hacia las estrellas (Orión, ¡siempre Orión sobre el hombro de la colina oriental iluminada!), y será necesario que finalmente golpee con la frente el cristal color de miel que lo llamaba a través de la sombra como otra estrella, la transparente muralla infranqueable que lo separa para siempre de la felicidad de los hombres.

¿Para qué volver a partir esta tarde, puesto que siempre está la misma respuesta al final de la nieve y de la noche, la misma lámpara hacia la que los hombres tienden sus manos dormidas, los labios abiertos a palabras que *intercambian* riéndose? A ti, el único por quien yo he podido creer durante una hora que no es mortal mirar vivir en vez de vivir, que sigue habiendo una especie de vida –y la más bella–, te llamaría en vano allí de umbral en umbral. Los perros, como en otro tiempo, saben brincar desde su sueño, las roncas bestias que aúllan atadas a una cadena, ¡y ya no son ellos, sino la casa, sino los pueblos, sino toda la noche los que gritan! Me he desanimado. Te llamo aquí cerca de mi lámpara muerta, con los labios cerrados, con los ojos cerrados.

Tú *vivías.* Ah, quién me dirá si aún respiras, que si mi corazon se detiene el tuyo late todavía, segador al borde de la tormenta, a quien yo vi en otro tiempo cómo me sonreía en el instante mismo del primer relámpago. La primera gota de lluvia brilla como una estrella en tu hombro y hace que tu adiós se estremezca. Durante toda una hora, el

tiempo de nuestra parada bajo el techo de tejas chorreantes, con los pies en el polvo lleno de briznas de paja, de frágiles huellas de pájaros, me ha parecido que yo aún podía vivir. Y más aún que la vida, lo que de tu cálido y fresco hombro se derramaba en mi corazón, al que llenaba como de una tranquila música recobrada, era el reposo viviente en la plenitud alcanzada, junto al cual el de la muerte no puede ser sino una mueca.

¿Dónde estás?

¡Qué bellos eran esos campos azotados hasta el horizonte por las ráfagas, la inmensa hoguera de las cosechas humeando bajo la lluvia, las gavillas interrumpidas, los carros a medio cargar rodando hacia los graneros, el enjambre de los azotes alrededor de los caballos de crines apelmazadas y la multitud de tus hermanos, los cosechadores desnudos, los cosechadores atrapados en su tela blanca como grandes ángeles torpes! Tú no decías nada, con los labios solamente entreabiertos bajo la dura crin de oro, con una mano en la mía, y con la otra enroscada en el mango de tu guadaña. Era la guadaña de un segador de trigo, deslustrada por la tierra de la que brotan las espigas de una sola vez, no la de los segadores de hierba, con su hoja llameante como un fuego de acero. Te llamo, a ti que me has dicho adiós, que me has tendido esa mano sombría manchada de sangre, herida por la paja aguda. Te llamo –¿quién podrá oírme y responderme?

¿Dónde estás?

Cien veces he retomado el mismo camino, sabiendo sin embargo que ya nunca sería el mismo, que no volverla a ir ya nunca hacia ti. Ese camino siempre vacío a los ojos de los demás hombres está poblado de mis esperas. Cada paso que doy en él suscita algún fantasma. Camino entre la mentira de esas presencias que me persiguen llorando. Puedo repetirte cada árbol, cada lámpara. Hay, de pronto, charcos de perfume en los que uno se desliza: una flor que se abre durante la noche con un olor de simiente y de rosa. Quien la ha cogido no puede devolverla al camino antes de que haya muerto poco a poco en sus palmas cerradas. Hay un bosque mágico donde el pájaro de los muertos me ha hablado.

No se le puede llamar; hay que esperarlo, apoyarse en el tronco de un haya o acostarse en la hierba de seda como un viajero agotado. No siempre viene. No viene casi nunca. No dice nada si le preguntas.

¿Dónde estás?

¿Acaso no puedes ya oír este grito? ¿Acaso no puedes decirme si aún respiras, si tu corazón late, si ese hombro en que poner mi mano, una vez más, me es rechazado?

El día en que no pueda ya seguir esperando me volveré hacia el pájaro y esta vez lo llamaré como esta tarde te llamo. Su corazón está lleno de piedad. Oiré el aleteo entre las hojas arrugadas; vendrá enseguida a posarse en la rama más baja. Me escuchará. Escucha lo que los muertos le dicen, todas las palabras de las voces sin labios. Les lleva a los vivos los mensajes de los muertos. Escuchará todo lo que yo pueda decirle y echará a volar hacia ti.

Traducción de Rafael-José Díaz

Nota: Estos textos son dos de los poemas que integran el libro *Pour un moissonneur,* publicado por el poeta suizo Gustave Roud (1897-1976) en la editorial Mermod de Lausana en 1941. En edición bilingüe de Rafael-José Díaz, *Para un cosechador* se publicará a comienzos de 2005 en la editorial La Garúa (Barcelona). El traductor agradece a Jacques Ancet sus sugerencias a esta traducción.



La musique militaire dans le jardin du Luxembourg



Evening gown of «moon -blue silk, spagled. Drawn by Etienne Drian [No. 133, 1914]

CALLEJERO



Foto Willinger, Wien

Gitta Alpar

„Ross" Verlag

Reproduction verboten

Gitta Alpar: Budapest-Buenos Aires-Hollywood

Italo Manzi

«Nadie se acuerda de Gitta Alpar», diría cierta prensa actual si su nombre apareciera por accidente en alguna crónica. Según esa prensa, todos se acuerdan de unas 50 o 60 figuras de las artes, las letras o la política que han sido y siguen siendo mediatizadas a ultranza. A mi parecer, no hay ninguna figura olvidada completamente por todos, de la misma manera que hay muchas personas que jamás oyeron mencionar algunas «de las que todos se acuerdan».

Sea como fuere, Gitta Alpar sigue presente entre los *happy few*, sean éstos simples coleccionistas o apasionados de la ópera, del cine o de la historia artística o meramente anecdótica del siglo XX.

Cantante lírica y estrella de cine de resonancia mundial, Gitta Alpar fue una gran artista y una mujer sensual y excesiva si no hermosa en el sentido clásico del término. De cabellos oxigenados, bellos ojos oscuros, boca grande y voluptuosa, y nariz pronunciada, no resultaba fácil de fotografiar en los primeros planos de sus filmes; sin embargo, su personalidad y su *sex appeal* se imponían y despertó más de una pasión.

Regina Alpar (tal era su nombre verdadero) nació en Budapest en 1900 (más tarde sería 1902, 1903 e incluso 1905). Era hija de un chantre de sinagoga y estudió música y canto en Budapest.

Debuta en 1923 en la Ópera de esa ciudad y en 1927 es una de las cantantes de la Staatsoper de Viena. El director de orquesta Erich Kleiber la lleva a Berlín donde, en la Staatsoper de la capital alemana, triunfa como la Reina de la Noche en *La flauta mágica* de Mozart y como Rosina en *El barbero de Sevilla* de Rossini.

En 1930 tiene tanto éxito en algunas operetas –*El estudiante mendigo* de Carl Millöcker, *Victoria y su húsar* de Franz Lehár, *Die Dubarry* de Knepler y Willeminsky, y sobre todo *Schön ist die Welt* de Lehár, donde comparte el triunfo y el cartel con el famoso Richard Tauber– que se convierte definitivamente a este género para el cual, según algunos críticos, estaba más dotada que para la ópera.

En 1932 filma su primera película: *Gitta entdeckt ihr Herz* [«Gitta descubre su corazón»][1], seguida inmediatamente por *Die – oder Keine* [«Ella o ninguna»][2], ambas dirigidas por Carl Froelich. En *Gitta entdeckt ihr Herz* actúa con su marido Gustav Fröhlich, el galán de *Metrópolis* de Fritz Lang, que seguiría siendo una primera figura en el cine alemán hasta los años 60: se habían casado en abril de 1931. En *Die – oder Keine*, una comedia extravagante y muy graciosa, Gitta se distingue por una actuación perfectamente dosificada junto a Max Hansen, el célebre cómico danés que constituía un caso especial pues, al igual que Anny Ondra entre las mujeres, a pesar de su apostura y su carisma, resultaba convincente y simpático haciendo payasadas.

Esta carrera sembrada de éxitos fue interrumpida bruscamente con el advenimiento al poder de los nacional-socialistas. Según cuenta Gitta en una larga entrevista concedida en 1988[3], los principales artistas alemanes habían sido convocados a una recepción en el Hotel Kaiserhof de Berlín. El flamante ministro de propaganda Joseph Goebbels tomó la palabra y comunicó los objetivos del nuevo gobierno; entre otras cosas, que los artistas de raza judía eran en adelante indeseables. Gitta Alpar abandonó la sala mientras que su marido Gustav Fröhlich permaneció en el hotel. Nunca más volvieron a verse. Con la mayor urgencia Gitta partió a Hungría –los trámites de divorcio se efectuaron por correo– donde algunos meses más tarde nació el hijo que esperaban: una niña, que será registrada con el apellido de la madre: Julika Alpar.

En 1934, Gitta Alpar filma, en coproducción austro-húngara, la película más exitosa de su carrera: *Baile en el Savoy* (*Ball im Savoy*) según la opereta de Paul Abraham, dirigida por Steven Szekely, con Hans Jaray y Rosy Barsony. La opereta había sido creada en Berlin en 1932 con la propia Alpar y Richard Tauber, y el éxito había sido tan clamoroso que, según se cuenta, las entradas se vendían con un año de anticipación. Se dice también que después de una representación, Charlie Chaplin, de viaje por Europa, se presentó en el camarín de Gitta con un hermoso ramo de violetas para rendirle homenaje.

La opereta se tradujo y se presentó luego en muchos países; por ejemplo, en España, fue creada por Celia Gámez y Pierre Clarel, y en

[1] *En Hispanoamérica se llamó* Rosa de Hungría.

[2] *En Hispanoamérica se llamó* El príncipe alegre.

[3] *Freyermuth, Gundolf S.,* Reise in die Verlorengegangenheit *(serie de reportajes a varios sobrevivientes de las artes y las letras alemanes que habían debido emigrar a causa del nazismo). Rasch und Röhrig, Hamburgo 1990.*

la Argentina, por Mecha Ortíz y Florencio Parravicini. La gran novedad era que con la música típica de opereta se mezclaban otros ritmos como el tango, el pasodoble, el fox-trot o el jazz, además de un nuevo ritmo creado por Abraham, el «canguro», que no se popularizó demasiado.

Por proceder de un espectáculo teatral, la película *Baile en el Savoy*, carece de la inventiva de la verdadera comedia musical cinematográfica alemana donde las canciones y números musicales se fusionan visualmente con el tema del filme, pero es chispeante y entretenida a pesar de que falten unas cuantas canciones de la opereta. Algunos números musicales están fotografiados desde arriba, a la manera de Busby Berkeley, y al comienzo del filme, los actores aparecen uno por uno entrando en el Savoy por una puerta giratoria. Tal como en la película norteamericana *Wonder Bar* de Lloyd Bacon, que fue filmada al mismo tiempo que *Baile en el Savoy*, por lo que en este caso es lícito hablar de coincidencias más que de influencias o copias.

El futuro político de Austria no se presenta muy halagüeño. Gitta Alpar emigra a Gran Bretaña donde filma cuatro películas. Las dos primeras resultan un éxito mundial tal como sus películas en alemán. Son *I give my Heart*[4] (1935) de Marcel Varnel, con Owen Nares, basada en la opereta *Die Dubarry*, y *Guilty Melody*[5] (1936) de Richard Pottier, con Nils Asther y John Loder. Pottier dirige al mismo tiempo la versión francesa, *Le disque 413*, con Gitta, Jules Berry y Jean Galland. Las otras dos películas, ambas con Neil Hamilton como galán, son *Everything in Life* (1936) de J. Elder Willls, y *Mr. Stringfellow Says No* (1937) de Randall Faye.

Durante este período londinense, Gitta Alpar interpreta en escena algunas operetas con Richard Tauber, quien también había emigrado. Hecho memorable, durante los festejos de la coronación de la pareja real británica, en 1936, la Alpar y Tauber cantan *Ich schenk' Dir mein ganzes Herz*.

Resulta interesante señalar que en 1936 el cine británico filmó una *remake* de *Baile en el Savoy*: *Ball at Savoy*, dirigida por Victor Hanbury, pero el papel protagónico de Anita Helling/Tangolita no le tocó a Gitta Alpar sino a Martha Labarr, discreta actriz y cantante, que filmó algunas películas en Inglaterra y en Francia, antes de casarse con el escritor Guy des Cars.

[4] *En Hispanoamérica se llamó* Yo doy mi corazón.
[5] *En Hispanoamérica se llamó* La dama de aquella noche.

En 1937, Gitta Alpar realiza una gira internacional. Recorre los países escandinavos y luego viaja a América del Sur. En Buenos Aires se presenta en la sala del cine Ópera, que se había inaugurado algunos meses antes y que acogería, dos décadas más tarde, a figuras tales como Edith Piaf y Marlene Dietrich. El éxito es clamoroso y no sólo en el marco del espectáculo. El pasaje de Gitta por Buenos Aires puso en peligro los triunfos del fútbol argentino, porque vivió una gran pasión con Luis María Rongo, el goleador principal del equipo River Plate. Las *performances* deportivas de Rongo comenzaron a periclitar. Se dice que los responsables del fútbol argentino se ingeniaron para alejar a Gitta de Buenos Aires con el imán de un contrato en Nueva York.

En 1938, Gitta Alpar reside, en efecto, en Nueva York con su hija Julika de la que no se ha separado. Pero no se concretan contratos ni actuaciones. Muy pocos la conocen en los Estados Unidos, país que siempre se autoabasteció en materia de cine.

Marlene Dietrich y Erich Maria Remarque, que habían sido sus amigos en Berlín, organizan en Hollywood un recepción en su honor, en presencia del *tout Hollywood.* Asisten muchas personalidades, pero Gitta Alpar no interesa como artista, por lo menos en Hollywood y en ese momento histórico (1940). Interviene, sin embargo, en una película de René Clair con Marlene Dietrich: *The Flame of New Orleans* (1941)[6]. Al principio del filme, que transcurre en un teatro de ópera, Gitta Alpar y Anthony Marlowe cantan la escena II del acto 1º de *Lucia de Lammermoor* de Donizetti. Es una escena muy larga en la que se plantean todos los enredos que van a desarrollarse en el filme. La voz de los cantantes se escucha desde el escenario sin interrupción y cada tanto se los ve desde lejos. Gitta tiene un solo primer plano que dura algunos segundos.

En cuanto a Julika Alpar, que ha cumplido ocho años, consigue un papel en la simpática película *The Pied Piper*[7] de Irving Pichel, con Monty Wolley, Roddy McDowall y Anne Baxter. Julika es uno de los seis niños que Woolley debe transportar a Londres desde la Costa Azul, a través de la Francia ocupada.

Algunas biografías en alemán dicen que Gitta Alpar fue contratada como *Language Coach* (asesora idiomática) por la MGM. Su nombre no se menciona en ninguna ficha técnica de las películas de ese estudio, pero es probable que su labor consistiera en vigilar, cuando la oca-

[6] *En Hispanoamérica se llamó* Pasión fatal.

[7] *En Hispanoamérica se llamó* Abandonados.

sión lo exigía, que ciertos actores norteamericanos hablaran con un vago acento centroeuropeo.

Además de cantar la *Lucia* en el filme de René Clair, Gitta Alpar ofrece algunos conciertos con una orquesta dirigida por su descubridor Erich Kleiber o por Emmerich Kalman, autor de *La princesa de las csardas*. Fueron sus adioses al canto.

En los años 40 Gitta Alpar se casa con el danés Niels Wessel Bagge al que había conocido durante su gira por Escandinavia. Bagge era un personaje singular; de familia adinerada, deseaba ser actor. Llegó a actuar en París como zapateador poco antes de la Segunda Guerra Mundial. Luego partió para Hollywood donde esperaba convertisrse en una gran estrella. De su pasaje por esa ciudad, quedaron algunos papeles muy secundarios –como Niels Bagge– en cinco películas de 1943 (por ejemplo, *Sahara*) y en *Por siempre ámbar* de 1947. Pero a través de los años había coleccionado obras de arte y con el tiempo, llegó a ser «el hombre más rico de Dinamarca»[8]. A su muerte en 1990 (había nacido en 1908) sus colecciones, que abarcaban desde el arte precolombino hasta Andy Warhol, pasaron al Kunstmuseum de Aarhus (Dinamarca) así como a varios museos de los Estados Unidos. En sus residencias de Los Ángeles y Palm Springs, el matrimonio Bagge solía agasajatr a artistas europeos que estaban de paso, por ejemplo, a Wilhelm Furtwängler.

La pareja se divorcia en 1953. A disposición de Gitta queda mucho dinero y la mansión de Palm Springs, que la actriz hace redecorar enteramente de color rosa. Rosa es también la piscina así como la vestimenta de la propietaria y el armazón de sus gafas para sol. Han comenzado a llamarla *The Pink Lady*.

Como la heroína de *Sunset Boulevard* pero sin derivaciones trágicas, Gitta Alpar permanece en su retiro dorado (mejor dicho, rosado), recibe a pocos invitados, de tanto en tanto a algún periodista europeo, no canta más desde hace mucho tiempo y se ha propuesto no retornar nunca a Europa; no quiere volver a ver Berlín, la ciudad de sus más grandes éxitos. Pero sigue siendo una leyenda. Prueba de ello es que a fines de los años 60, la insigne cantante de ópera Rita Streich graba un disco titulado *Rita Streich canta los éxitos de Gitta Alpar*, que tuvo mucha repercusión. Hubo incluso una edición argentina de marca Polydor con el acuerdo de la Deutsche Grammophon. Doce canciones (de

[8] *Así se lo menciona en el programa de la inauguración de la sala del Museo de Bellas Artes de Aarhus consagrada a las obras donadas por Bagge.*

películas y operetas) cantadas con una maestría y una técnica vocal que Gitta Alpar nunca tuvo, pero sin la pasión ni el temperamento del original.

Desde los años 70 la ciudad de Berlín ha premiado cada año a artistas de los años 20 y 30 que «hicieron» el cine alemán. En 1985 Gitta Alpar recibe la comunicación de que han decidido otorgarle la Cinta de Oro por su aporte excepcional al cine germano. Y esta vez acepta volver a Berlín después de 54 años de ausencia.

En el Theater des Westens, donde se celebra la ceremonia, no cabe una aguja. Aparece Gitta en una silla de ruedas (tal vez rosada) y envuelta en armiños (esta vez, blancos). Recibe una ovación que dura varios minutos. Entre el público hay muchos ancianos que la habían admirado en el momento de sus triunfos. Se exhibe la película *Die – oder Keine* que no se veía en Berlín desde 1933. Un ministro, que no es el de 1933, pronuncia un discurso y Max Hansen, su compañero de la película, ha viajado expresamente desde Dinamarca para abrazar a la actriz. Todos estaban allí. Todos menos Gustav Fröhlich que lógicamente no asistió al homenaje[9]. Una apoteosis como Gitta Alpar no había recibido desde hacía muchas décadas. La actriz agradeció con lágrimas esta última manifestación de su gloria pasada, y retornó a los Estados Unidos rebosante de satisfacción, tal vez de felicidad.

Gitta Alpar murió en Los Ángeles el 17 de febrero de 1991.

[9] *La ceremonia tuvo lugar en junio de 1987. Gustav Fröhlich moriría en diciembre del mismo año.*

Carta de Paraguay. Asunción a la vista

May Lorenzo Alcalá

Hacía algo menos de diez años que no viajaba a Asunción y, nuevamente, debía hacerlo por razones de trabajo; a pesar de ello, me propuse aprovechar la oportunidad, quedándome un día más después de cumplir con el objetivo laboral: quería conocer una iglesia de la que me habían hablado mucho, Nuestra Señora de Yaguarón, en la localidad del mismo nombre, a unos sesenta kilómetros de la capital guaraní.

Con ese objetivo, contratamos un taxi por el día, con el que haríamos un casi involuntario trayecto por la historia del Paraguay, articulada por algunos edificios públicos sin aparente conexión entre sí.

Para tomar la ruta, bordeamos los suburbios de la ciudad e inocentemente pasamos por el centro comercial de moda, que podría representar un futuro macabro si creyéramos en premoniciones dantescas: sólo cuatro días después, en ese lugar ocurriría el voraz incendio que cobró tantas vidas por la inescrupulosa avaricia de sus dueños, que cerraron las puertas creyendo que la explosión era un robo. Aunque lo descalificamos como símbolo del porvenir paraguayo porque su presente nos hace ser muy optimistas al respecto, la catástrofe de referencia, por sus similitudes (puertas cerradas por los dueños para que los asistentes no se escapen sin pagar) con el caso *República de Cromañón,* ocurrido meses después en Buenos Aires, da un escalofriante alegato del ilimitado horizonte de la codicia.

Por suerte para nosotros, ignorantes de ese futuro inmediato, seguimos hasta Yaguarón por una carretera de doble mano, pero en bastante buen estado. El viaje se hace más lento debido a que, como los viejos caminos vecinales, esta ruta atraviesa una zona semiurbana, casi podríamos decir el gran Asunción.

La iglesia está enclavada en medio de una gran extensión de parque y el camino de acceso a su puerta principal, bordeado de enormes palmeras imperiales. Pero, pese a este majestuoso recibimiento, el visitante difícilmente puede imaginar la magnificencia de las estancias interiores. Nuestra Señora de Yaguarón es uno de los pocos ejem-

plos en el cono sur del barroco franciscano – recuérdese la predominancia jesuítica en la zonaque expresa la dualidad típica del estilo: exteriores casi ascéticos para mostrar al mundo, entrañas lujosísimas para honrar a Dios.

Este barroco, aunque abunde en recubrimientos de oro y en imágenes policromadas de extraño dramatismo, tiene marcadas diferencias con el barroco brasileño, especialmente el minero (Ouro Preto, Mariana, Congonhas do Campo, Tiradentes, etc.) debido al aporte africano que éste recibió. Si los indios guaraníes seguían rigurosamente los modelos que los sacerdotes españoles les proponían, a partir del descubrimiento de minas de metales y piedras preciosas en la zona central brasileña, el barroco portugués que había ingresado por Salvador de Bahía, se internalizó nacionalizándose; ello se debió fundamentalmente a la presencia de artistas y artesanos libertos, como el magnífico Alejaidinho, que aportaron exuberancia y hasta humor a sus creaciones, fuera del control de mentores portugueses.

Esas huellas autóctonas tan visibles e identificables (como querubines guiñando los ojos, en São João del Rei, sur del Estado de Minas) no se manifiestan en Yaguarón, aunque sí un casi imperceptible aire de modestia en medio de tanta riqueza. Esta iglesia no tiene muchos visitantes, más allá de los feligreses que asisten al culto, lo que la hace todavía más encantadora y muestra expresiva del Paraguay del siglo XVIII, rico, con una minoría culta y esclarecida, que se frustró en los siglos XIX y XX con dos cruentas guerras fratricidas: la de la Triple Alianza y la del Chaco Paraguayo, en las que el país perdió la casi totalidad de la población masculina en edad de procrear.

Esa espantosa sangría poblacional motivó, no sólo la institucionalización de la casa de la residenta –segunda familia aceptada por la legítima, casi como un imperativo de las circunstancias–, sino el atraso cultural y político de la sociedad en su conjunto, que se prolongó por casi la totalidad del siglo XX.

Ya de vuelta a la ciudad, entramos por la Avenida Mariscal López, la más rica y elegante de Asunción, para detenernos en el palacete conocido como Villa Rosalba que estaba, en ese momento, sumergido en un febril proceso de restauración. Pocos días después sería inaugurado allí el Tribunal Arbitral del Mercosur, primer organismo judicial de la integración regional.

El edificio de dos plantas, del típico diseño ecléctico pero afrancesado –del que pueden verse muchos en Buenos Aires–, fue construido para residencia de la familia Pérez Ferraro por un arquitecto danés e inaugurado en 1919. El nombre de Doña Rosalba lo lleva en homenaje a su

primera dueña, Rosalba Ferraro, hija de un rico inmigrante italiano y casada con un ilustre político paraguayo, el doctor José Remigio Pérez.

Sin embargo, no siempre fue habitada por sus dueños, quienes la alquilaron, primero, como local de venta de tejidos finos importados de Europa y, entre 1935 y 1938, para que funcionara allí el Hotel Rasmussen. El 16 de marzo de 1943, Doña Rosalba, ya viuda de Pérez, la vendió al entonces Ministerio de Guerra y Marina, junto a otras dos fincas linderas: DR y Berthe Cue.

Durante el gobierno de Stroessner fue sede del Comando en Jefe del Estado Mayor, cediendo luego las instalaciones al Tribunal de Justicia Militar. Parece significativo que, después de haber sido el ámbito en que se administraba la dudosa justicia del dictador, hoy albergue al tribunal del organismo de integración regional que, más allá de la clausula democrática –que prevé la separación automática de cualquier miembro que interrumpa su proceso constitucional– ha sido, en los últimos años, un elemento preponderante en la estabilidad institucional y progreso económico de Paraguay.

Ubicado en el centro del Mercosur y de la Cuenca del Plata, Paraguay es sede muy frecuente de encuentros internacionales y reuniones empresariales; ello ha generado la demanda de servicios de alto nivel –hoteleros, gastronómicos–, que permiten el desarrollo de negocios pero también la utilización de elementos de la cocina local, como el surubí o la mandioca, en platos de sofisticada elaboración.

Y el ejemplo de esta actitud presente, que impulsa a Paraguay hacia una vida institucional y económica de mejor calidad, es la llamada Manzana de la Rivera –restaurada y reciclada con la Cooperación Española–, ubicada en el centro antiguo de la ciudad, a pocos pasos de Palacio Presidencial, donde terminó nuestro recorrido.

Se trata de una manzana irregular, casi triangular, la única que conservaba en su totalidad viejas casas coloniales. Hoy es un espacio público, los patios unidos a modo de plaza seca irregular, que conecta centros culturales, de capacitación, biblioteca, galerías de arte. El pasado que sirve para construir el futuro.



Evening wrap of velvet trimmed with silver-brocaded silk [No. 139, 1914]

Carta de La Habana. Tres sitios de olvido

Antonio José Ponte

Primer sitio: un caserón de La Habana Vieja que ha sido, en sus distintos avatares, cuartel y comisaría, hasta llegar en los primeros años de gobierno revolucionario a centro de interrogatorios de la policía secreta. Luego almacén de artículos confusos, sirve desde hace poco como edificio administrativo del cercano Museo de Bellas Artes.

En ocasión de esta última metamorfosis fue expuesta allí pintura cubana de las últimas cuatro décadas y se llevaron a las paredes del caserón piezas que, en muchos casos, se creían perdidas. Artistas censurados y exiliados volvieron a tener nombre, trabajos suyos fueron incluidos junto al de los pintores oficiales. La muestra procuraba sanear colección y sede. Mantenía en cuarentena las obras redescubiertas antes de su salida hacia el museo y, a la par, acompasaba la transformación del espacio pues éste almacenaba objetos hasta ayer resguardados policialmente. Coincidían así por última vez el local de confesiones forzadas y las invenciones de algunos artistas degenerados.

Segundo sitio: a no demasiados kilómetros de la capital cubana uno de los mayores centros de espionaje de la Guerra Fría, la base de Lourdes. Radares instalados allí por personal soviético rastreaban información estadounidense, noticias estratégicas e inocuos chismes. Y el gobierno de Moscú pagaba a sus camaradas de la isla por el derecho de ocupación, amén de regalarles migajas de lo detectado.

Hasta el día en cuando consideró innecesario mantener en Cuba aquella base y Lourdes comenzó a parecerse a un desguazadero de naves cósmicas, al patio de una ferretería abandonada. El paisaje, luego de retirados los armatostes, quedó en colinas peladas.

Fue entonces cuando las autoridades cubanas dedicaron presupuesto a la rectificación de un error paisajístico: encargaron a escultores del país la misión de poner bultos en el antiguo emplazamiento de radares. Inauguraban en Lourdes un centro universitario de ciencias informáticas y, como totems del lugar, como espantaespíritus, se alzarían los

grupos escultóricos. El jardín de estatuas gigantes sustituía a los radares, las aulas a la base de espionaje, los nativos a los rusos.

Tercer sitio: la fortaleza colonial de La Cabaña, sede de la Feria Internacional del Libro de La Habana. Embutidos los anaqueles en pequeñas celdas, todo un fracaso como área expositiva o comercial, el lugar resulta paseo excelente gracias a sus áreas abiertas y a la vista de la ciudad al otro lado de la bahía.

Cada año los desprevenidos visitantes extranjeros (y con ellos la propaganda oficial cubana) se felicitan por las multitudes que la literatura convoca, por los cientos de miles de habaneros empeñados en hallar qué leer. Desconocen esos extranjeros que a lo largo del año las librerías de la capital cubana permanecen sin surtir, que ni siquiera los establecimientos de frontera (llamados así por vender en moneda extranjera, no por abrir en Tijuana) sobrepasan en oferta a la más pobre librería de aeropuerto del mundo. Y pasan también por alto la programación de los cuatro canales televisivos, la ausencia de estrenos cinematográficos, la prohibición de acceso a internet, los precios imposibles de bares y locales de fiesta... De manera que si La Habana resulta un paraíso de lectores se debe a la escasez de competencia.

Aviso para incautos: a menos que se pretenda introducir las mismas restricciones policiales y económicas, no hay que buscar aquí la fórmula para acrecentar el número de lectores. Tampoco el sistema editorial cubano resulta modelo consistente. Cierto que al subvencionar la producción de libros parece hacer de éstos objetos más puros y puede permitirse las más insólitas apariciones: largas tiradas, por ejemplo, de clásicos considerados bastante impublicables. Pero asimismo ignora la actualidad literaria internacional y, al controlar todas las editoriales, pasa muy fácilmente de las recomendaciones pedagógicas a las imposiciones de ortodoxia. (Ya que no es plata lo que interesa de la producción de libros, ha de tratarse de un asunto de poder. Se condena el negocio editorial en beneficio de una meta más alta: convertir la industria del libro en maquinaria única de propaganda.)

Vale de poco entonces la multitud de títulos por la que piropean su propia gestión los organizadores del evento. Este año, para no sacarlo de su decidido aire provinciano, ningún escritor extranjero de valor acudió a La Habana, no vinieron los editores de hace un par de ediciones, y la muestra brasileña, hermosamente nutrida pues la feria estaba dedicada a Brasil, fue destinada completamente a instituciones públicas cubanas y no se vendió ni un ejemplar. (Quienes leen portugués habrán

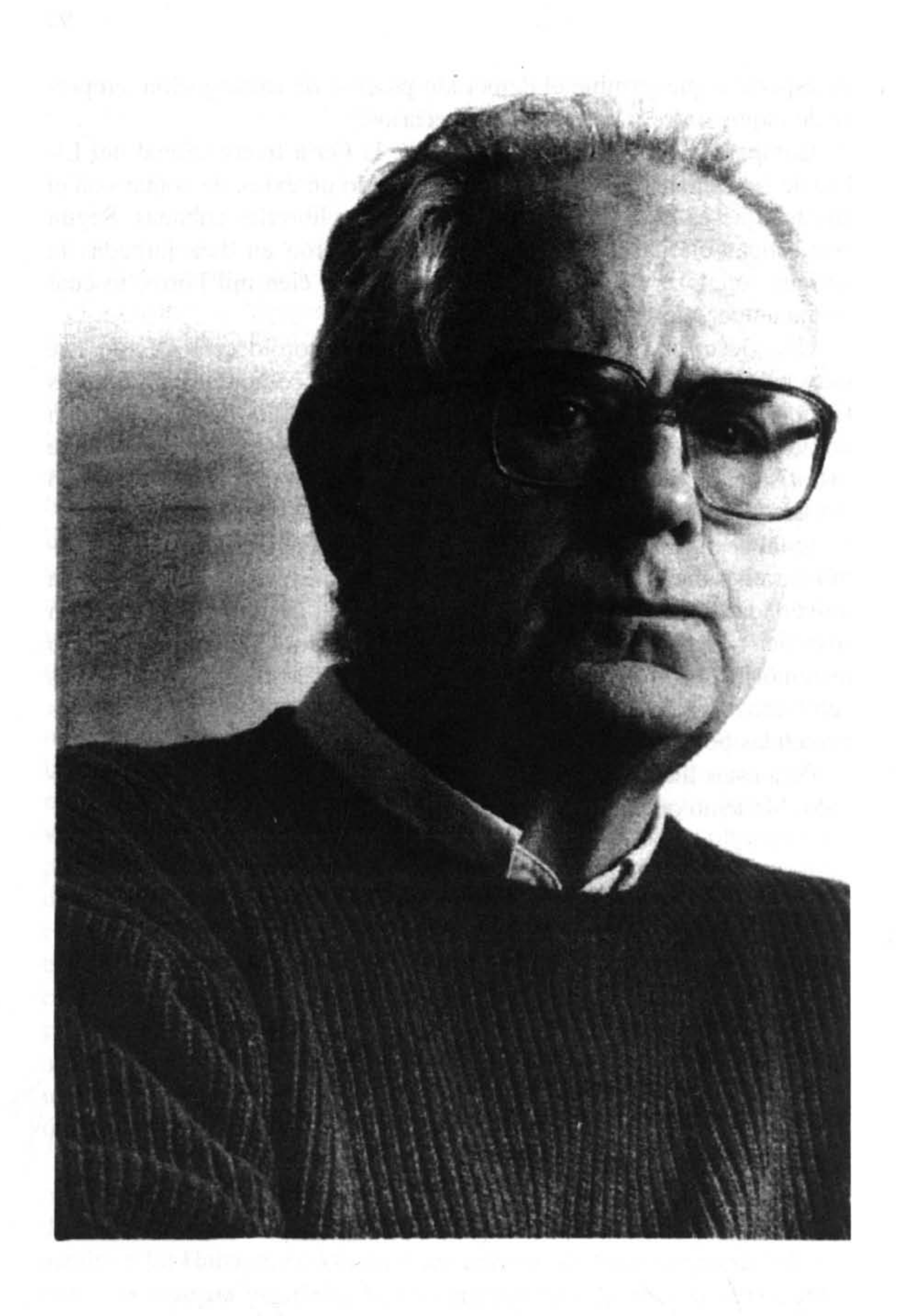
de esperar a que termine el demorado proceso de catalogación, empresa de inquisidores y luego de bibliotecarios.)

Comparada con ediciones anteriores, la Feria Internacional del Libro de La Habana ha sido un fracaso. O todo un éxito, de contar con el fracaso que es el resto del año dentro de las librerías cubanas. Según estadísticas oficiales, 640.000 personas visitaron en diez jornadas la antigua fortaleza y fueron vendidos un millón cien mil libros, lo cual arroja un per cápita de 1,71 ejemplares.

Una fiesta es el peor rincón para rumiar sordideces: calculo que muy pocos de esos visitantes habrán recordado cómo, en los primeros tiempos revolucionarios, funcionó en La Cabaña un atareado paredón de fusilamiento. Cada sala de exposición era entonces una celda donde los prisioneros hacían vida apiñada. (Allí estuvo encarcelado Reinaldo Arenas y lo cuenta en sus memorias.)

Igual desmemoria podrá detectarse en los oficinistas del edificio administrativo del Museo Nacional de Bellas Artes, en el personal de la universidad abierta en Lourdes. El paredón de fusilamiento, la estación soviética de espionaje y el centro de interrogatorios policiales han sido metamorfoseados ya, por amabilidad del ogro, en sitios de cultura. Las autoridades cubanas utilizan el arte para baldear atrocidades, y no las cometidas por gobiernos anteriores, sino las propias.

Para estas líneas he elegido tres sitios habaneros que cultivan el olvido. Me temo que la lista podría hacerse más larga.



Francisco Ferrer Lerín

Entrevista con Francisco Ferrer Lerín

Carlos Jiménez

Francisco Ferrer Lerín (Barcelona, 1942), es autor de los libros de poemas De las condiciones humanas *(Trimer, 1964),* La hora oval *(Llibres de Sinera, 1971) y* Cónsul *(Península, 1987). Tras un largo paréntesis, prepara la publicación de su novela* NÍQUEL, *en clave autobiográfica, un fresco valioso de la sociedad española que avanzaba, entre ebria y confundida, hacia la década séptima del pasado siglo. Antedatado de la aventura novísima, el protonovísimo, como se le ha llegado a llamar, el décimo novísimo, también, Ferrer Lerín fascinó con su personalidad y sus lecturas a unos impresionables Gimferrer, Azúa o el mismísimo Panero. Huella queda de aquella impregnación y estos autores se han deshecho en elogios, en prólogos y entrevistas, hacia su compañero mayor. Ahora bien, en no pocas ocasiones, esa apreciación meliorativa se acerca a la mitificación, bajo dos aristas habituales que sin duda Ferrer Lerín gustaba subrayar en su persona: jugador de póquer y ornitólogo. En el tintero para la historiografía se ha quedado la propia exclusión de su obra del canon setentero y su ulterior silenciamiento. El de su obra también: un poema en versos verdaderamente libres que explica, porque contiene, la estética novísima, y un texto en prosa breve, radical e inclasificable que atendía a las propias obsesiones del autor pero cartografiaba con solvencia una escritura rica e inusitada. En su casa de Jaca, desde donde contempla cada día el Prepirineo oscense y lee el vuelo de las rapaces que ayudó a rescatar, Ferrer Lerín habló de estos y otros pájaros.*

—¿Qué tipo de humus había en la Barcelona / España de la época para el desarrollo de una poesía que dejase atrás el lastre del social-realismo? ¿Cómo se rompe, en definitiva: hace falta una personalidad muy marcada, unas lecturas muy concretas?

—Barcelona es *épater le bourgeois*, ir siempre contracorriente (de España). Cursando medicina escribía poemas en inglés, en letra muy gorda, al alcance de mis compañeros de aula; en filología garabateaba cortes anatómicos. Nunca noté presión política; los libros prohibidos se

hallaban aún más a mano que los otros: los «infiernos» estaban poco o nada vigilados. ¿Humus? Hijos de la alta burguesía –o al menos dos del cuarteto–, no era necesario soportar el tedio de los celayas y sí indispensable esgrimir nuevas lecturas, a ser posible las más delirantes y qué bien si además albergaban a un genio.

—¿Cómo se produce –literariamente– el primer contacto entre el grupo: Ferrer Lerín, Gimferrer, Azúa, posteriormente Panero? ¿Qué tipo de jerarquía literaria, sobre todo lecturas, se estableció?

—A Pedro –olfateador y lector sin par– le debieron de llegar unos protoversos míos y algún alcahuete organizó la cita, que se materializó durante un festival Antonioni. Félix llegó por la vía lógica del paroxismo elitista. Leopoldo vino de Madrid a pasar unos días y el póquer más que la literatura nos envolvió. La noción de grupo no es la apropiada. A lo más, cuatro tipos unidos por su afición a la carne de ternera. Hubo un careo diario con Pedro que duró dos o tres años con programa cerrado –librerías, galerías de arte, cine–, una relación más laxa con Félix y una relación espasmódica con Leopoldo. Nada de jefes y autoridades; en todo caso algunas recomendaciones por parte de El Sabio en la línea de la obligatoriedad y algunas mías en la línea de la extravagancia. Fruto de todo ello Perse, Borges, Pound, Ossian, *Beowulf*...

—¿Cómo se encauzó la acción? ¿Eran solamente tertulias, salidas nocturnas, o había una voluntad de canalizar todo eso en algún tipo de publicación? ¿Crees que eso hubiera sido posible entonces?

—Yo, al menos, no encaucé nada. Como ya se ha dicho no existía la conciencia de grupo y sólo Pedro, en etapas más avanzadas (años de mi mili), a instancias de Castellet por ejemplo, agrupó la tropa y promovió ascensos. En cualquier caso habrá que separar la etapa inicial, en la que estuve presente, de lo que sucedió después. Repito que por lo que a mí respecta nunca pensé en constituir grupos, en dedicarme profesionalmente a aquello y ni siquiera en continuarlo como mero pasatiempo.

—¿Puede haber ruptura sin conciencia de con qué se está rompiendo? ¿Realmente leíais a los poetas precedentes? ¿Quién se salvaba, según vosotros, entonces?

—A algunos de nosotros (y siempre hablo de Pedro, de Félix, en mucha menor medida de Leopoldo y, claro está, de mí, que es de quien únicamente debería hablar) nos llegó antes Henry Miller que Antonio Machado. Para romper hay que estar unido a algo y el nexo con el 98, el 27 y el 50 era inexistente. ¿Hubiera salvado a Cernuda y Lorca? No sé, otros lo hacían por solidaridad corporativa aunque en privado los denostaran; no era mi caso.

–¿Realmente crees acertado hablar de ruptura? ¿Estabais realmente ante un punto sin retorno?

—Visto desde fuera es obvio que sí la hubo. Ya he dicho que en mí no la hubo al haber nacido con un librito de Borges bajo el brazo. Sin embargo, lo cruel del paso del tiempo convierte en falsas muchas aseveraciones. Hoy me hallo más cómodo con Quevedo, con Buffon y con Pío Font Quer, que con algunas de aquellas fuentes; o sea que no hay retorno hacia donde nada hubo pero sí lateralidad y recetas variadas.

—Tu poema «Tzara», poética de una nueva objetivación, parece una declaración de intenciones generacional y antedatada al cambio.¿Hasta qué punto fue eso precisamente lo que te excluyó del proyecto final?

—Si entendemos por proyecto final el acuñamiento de la etiqueta novísima mi exclusión no se debe, a buen seguro, a razones de pura literatura. En cualquier caso, para resolver tan manido asunto, habría que acudir a los popes que orquestaron la maniobra.

—¿No te parece que los elogios hacia tu figura, siempre bajo especie de mitificación –el póquer y los buitres–, una forma de mixtificación, funcionan como un encasillamiento que garantiza tu perenne exclusión?

—No creo que hubiera un programa previo de festejos. Luego, todo es posible. Desde Unamuno no han cambiado tanto las cosas y la verdad es que los personajes no clasificables chirrían en el sistema (aunque el sistema se ofrezca al público como amable y poco dogmático). Otra cosa es mi actitud despegada de la lucha diaria que puede irritar a quien quiere poner en valor constantemente su vida y obra. De hecho, han sido agentes externos los que han hablado hasta la saciedad de

agravio comparativo y de injusticia histórica hasta extremos que me han hecho reconsiderar a veces la opción vital elegida. Pero sí hay algo cierto: la conveniencia dentro del grupo de tener una referencia exterior, un norte lejano donde señalar al ser preguntados por quién es el más listo y bello sin tener que mojarse.

—¿Si te mueves no sales en la foto?¿Y quién oficiaba realmente de fotógrafo?

—Estamos moviéndonos hasta ahora, en esta conversación, por terrenos que no han sido nunca los míos aunque haya sido en estos últimos años reiteradamente invitado a visitarlos. Jamás pretendí estar en ninguna foto porque no consideré importante lo que escribía (y lo que hacía), careciendo por lo tanto, por lo que se ve, de sentido de futuro, de proyección hacia la gloria o de previsión de réditos sustanciosos. O sea que al menos, ante quienes me critican por mi candidez, he de decir que no realicé ningún movimiento en falso; no salí en la foto porque no sabía que nos estaban fotografiando. ¿Será verdad lo que le contesté a una señora francesa, que quiso hacer una antología de jóvenes españoles, de que yo escribía para mitigar un ruido que tenía en la cabeza? Lo que parece incontestable es que el ejercicio de la estética evita suicidios y yo soy de los pocos de mi generación que no he caído en este desagradable vicio.

—¿Cómo se gestiona la culpa en la escritura? ¿Hace falta mucho hastío o muchas ganas para dar la espalda al discurso circundante de redención del ser humano y meter de rondón el yo y sus laberintos en el poema?

—Sentido de culpa, en estas asignaturas de las que me estoy en este instante examinando, la verdad es que he tenido muy poco, por no decir que no he tenido nada. Considero que pretender cambiar el mundo haciendo versos es una frivolidad o, peor, una desfachatez. Eyaculábamos en los bailes veraniegos moviéndonos al ritmo de sesudas canciones de protesta y, lo digo otra vez, escribir era un bonito pasatiempo que se me daba bien y que no suponía ningún esfuerzo. Frívolos y diletantes (singularizando, no sea que me demanden otra vez), acogido a la bandera de Oscar Wilde: «ningún artista tiene inclinaciones éticas; eso constituiría un amaneramiento estilístico imperdonable».

—A su vez, ¿qué fibra moral es necesaria para dejarse del racionamiento y los retratos de Franco en las escuelas y ser capaces de escribir de uno mismo sin necesidad de hacer revisión autobiográfica?

—En 1959, con 17 años, tras un bachillerato en colegios con poco Franco y una moto Guzzi entre las piernas, comienzo una carrera sin vocación alguna mientras me siento llamado por las musas y por los tapetes de juego. El racionamiento ¿qué es eso? No quiero ser tildado de monstruo mas no debo, por honradez, reconvertir, como han hecho otros, una biografía entre algodones en una trinchera (¿confortable?). Hablo de familias como la mía que todo lo deben a la declaración de su no beligerancia y a una tenue comprensión hacia los problemas que hay en el mundo. Claro, claro, estamos en 1959, y las cosas, para mí y para muchos como nosotros, fueron cambiando, para mal, a medida que íbamos despertando a la otra realidad; aunque nunca reclamamos ningún derecho, quizá porque ya los disfrutamos en exceso durante la infancia y la adolescencia que, como en el caso de Cortázar, fue sumamente larga aunque no nos siguieran creciendo las manos y la cara.

—¿Hasta qué punto tu especificidad está en lo natural y no en lo cultural? Porque ese elemento, no necesariamente paisajístico, sí de inmersión en la naturaleza, informa ya tu primer libro, De las condiciones humanas, *publicado en 1964.*

—Cultura vs. Naturaleza. Cultura con mayúsculas entendida claro como lo que nunca debió dejar de significar, no esa pamema de las tradiciones y los pueblos. Dije alguna vez que amaba las ciudades corrompidas y se me entendió mal, alguien pensó en la sordidez que amaba Baudelaire y yo hablaba de sedimentos, del peso cultural que soportan y de cómo lo soportan las viejas ciudades, de la necesidad de estar en contacto físico con los centros de decisión. La naturaleza siempre mitificada desde la mirada urbana, desde la necesidad temporal de observación y, en mi caso, del frenesí cuasi filatélico. Es imposible leer o escribir rodeado de elementos naturales a los que siento la necesidad imperiosa de investigar y catalogar. Y esos paisajes que adornan mi primer libro son forzadas nostalgias desde la clausura de mi vivienda en la Diagonal barcelonesa: mitología creada con la ayuda de Ana María Matute, Camilo José Cela y Saint-John Perse.

—La extrañeza, el ser raro, parece que te haya perseguido a la vez que ha garantizado un círculo reducido pero selecto de tus lectores. Ahora bien, ¿no pesaba demasiado esto en la época como una suerte de incomprensión?

—La singularidad atenaza otras aspiraciones más útiles del ser humano. Como los niños inteligentes que diseñan una lengua propia en la escuela para no ser entendidos por sus condiscípulos (maniobra seguida por otros corporativos), hay quien estableció como misión en la vida destacarse de la masa mediante genialidades y piruetas. La factura que luego pasan estas apuestas acostumbra a ser alta.

—¿Hasta qué punto la mitificación, la condición de raro, esa identificación con un autor de culto, ha evitado una lectura normalizada de tu obra?¿El canon fosiliza?

—Los raros, en literatura, son a menudo objeto de culto; incluso se les exige menos en las disciplinas obligatorias de todo escribano. Pero, como ya he dicho antes, toda conducta anómala pasa factura y lo divertido –si es que se puede expresar así– es que este marchamo, a quien habla, le vino sin ir a buscarlo, le fue endilgado en la creencia de que se hallaban ante un epígono de Dalí o al menos de Llapisera. (Félix de Azúa colocó en lugar bien visible unas enciclopedias herpetológicas que halló en los anaqueles de mi cuarto de estudio para resaltar el carácter exótico del propietario, sin pararse a considerar que el preciado documento podía ser una herramienta más de trabajo.)

—Hablemos de política: ¿crees que desde la gestión cultural del país se privilegió un tipo de poesía más reconociblemente rupturista dejando fuera a quienes no presentaran rasgos tan prontamente reconocibles / reproducibles?

—Gestión Cultural del País conduce a épocas democráticas, al menos a fechas posteriores a 1975 o, mejor, a 1978. Mi primera etapa de efervescencia creadora se sitúa antes y este presupuesto carecía de entidad. *Cónsul* (1987) es una recopilación de escritos anteriores a 1974 aunque, indudablemente, la decisión de publicarlo se sitúa en la fecha de edición. A mí, al menos, no me afectó ninguna política de ese tipo en aquel momento; otra cosa es la agonía padecida por mi agente lite-

rario para intentar vender en Cataluña mi primera novela, pero eso es, indiscutiblemente, otra emergencia. Uno de los rótulos de aquel movimiento de gente desesperada fue *Coqueluche*. Así no se va a ninguna parte. ¿Alguien recuerda las películas rodadas por la denominada Escuela de Barcelona?

—¿Es el máximo logro del escritor hacer dudar a sus lectores de su propia existencia?, ¿no es necesario refrendar la propuesta estética con el pronunciamiento de la propia presencia?

—Grandes dosis de comodidad y tal vez de conformismo. Te publicaban un libro... pues encantado. Que hicieran lo que quisieran, no era cuestión mía ponerse a discutir sobre qué poemas y qué prólogos eran los convenientes. La posibilidad de que surja la duda acerca de la verdadera autoría no dejaba de excitarme, incluso de que la duda se extendiera a mi propia existencia: aún resuenan los ecos, por los pasillos herrerianos del último congreso al que asistí, repitiendo «pero este es Lerín, creí que había muerto», o mejor aún, «pero sí es verdad que ese hombre existe». Habré de tomarme en serio estos asuntos.

—En tu obra se lee cierta desconfianza por lo escrito: un hastío de estar levantando actas innecesarias: ¿tu silencio fue coherencia?

—Dos palabras, *esplín* y *cafard*, la primera remitiendo a los simbolistas y la segunda a los existencialistas, definen un estado de ánimo que me fue propio. ¿Cansancio? Pues claro. Para qué repetir lo mismo. Todo eso del poeta y su único poema. ¡Qué gran verdad! Quizá una de las pocas actitudes de la época que aún llevo incorporadas. No aguanto repetir al hablar, no he conseguido, en mi primera novela, edificar ese tejido de variaciones Goldberg que permite aumentar el grosor del libro.

—Hablemos de las circunstancias editoriales que rodearon a la aparición de tus libros: ¿a qué puertas llamaste, quién llamó a tu puerta, qué te propusieron incluir, qué decidiste no incluir? ¿Cómo viviste, por ejemplo, la publicación de tu primer libro?

—*De las condiciones humanas* fue editado por Joaquín Buxó Montesinos, poeta y dramaturgo, hijo del marqués de Castellflorite y presidente de una de las grandes Cajas catalanas. Pedro Gimferrer, hombre dotado de un gran desparpajo, al menos en aquellos años, le llamó por

teléfono anunciándole que dos poetas irían a verle, y así, en la colección «De trigo y voz provisto» se publicó al poco tiempo... con un tranquilizador prólogo del también poeta Corredor Matheos. *La hora oval* vino de la mano del poeta Joaquín Marco, abanderado entonces de mi causa y que capitaneaba la colección «Ocnos». Tampoco se consideró apropiado dejarme despegar solo y se bendijo la aventura con un convencional prólogo de Pedro Gimferrer. *Cónsul* fue el resultado de una selección de poemas, realizada por Félix de Azúa, que por su atrevimiento formal y/o temático habían quedado fuera de *La hora oval* y de otros posteriores a este título. Azúa no quiso cumplir la consigna editorial y se pensó esta vez en el poeta catalán Pere Gimferrer.

—*«Una rosa abierta es la caricia que amo teniendo puesta la intimidada pena en toda su extensión» («Olga»,* Cónsul, *1987). Eso sólo lo puede haber escrito un poeta. Hay en tus obras un pensamiento analógico sólo concebible como poesía. Sin embargo, te muestras incómodo con esa vitola.*

—No sé si mi timidez es fruto de mi exagerado miedo al ridículo o el proceso es el inverso. En cualquier caso verme calificado de poeta me producía, y no sólo en mi poco receptivo ambiente familiar, un gran desasosiego, una sensación pareja a la que siempre compartí con el caballero Somerset Maugham cuando reconocía que «uno de mis defectos es que no he podido acostumbrarme a la fealdad humana». ¿Se me cataloga como poeta? Pues será por afán simplificador, por no tener a mano mis seguidores el vocablo justo pese a conocer de sobra mi recorrido fronterizo. ¿Asumir mi condición? ¡Hombre, la verdad es que peor no me podía haber ido! Y lo que queda claro es que la obra de arte no existe si carece de la suficiente audiencia.

—*Hablemos de tu novela, NÍQUEL. ¿De dónde nace esa voluntad de revisionismo? ¿Por qué optas por una lectura mítica del pasado que también es elíptica, tan distinta, por ejemplo, del regodeo de Azúa? Tu historia aparece mucho más encriptada. ¿Es en el fondo un ansia de clarificación?*

—Cuando Bergman estrenó sus primeras películas en España una legión de exegetas se lanzó a interpretar el significado de los movimientos de la cola del asno que aparecía a lo lejos en aquel glorioso plano general de *El séptimo sello*. *NÍQUEL*, que se llamó *P.A.M.* antes

de que fuera una editorial zaragozana quien se brindara a publicarla (similitud con el anagrama político regional P.A.R.), nació de las sugerentes voluntades de diversos amigos –Azúa, Túa, Ozón, Amat– que reclamaban su derecho al goce estético. Autobiográfica, como toda primera novela, utiliza materiales procedentes del derribo de mi pasado, que así pasan a la posteridad, y se somete a una férrea dulcificación que no es más que un intento de no terminar antes de hora en presidio. Dejo para la crítica, si tiene a bien acercarse a su lectura, el descifrar tus interrogantes y sólo afirmar que sí soy amante de Piranesi y que el gambito de oscurecer para clarificar no entró, al menos conscientemente, en mis previsiones.

—Poema en prosa, cuento, ¿qué son tus textos?¿Qué porcentaje de unos y otros textos, en verso y en prosa, habría en el canon de tu obra?

—Publiqué por encargo, en 2001, en una revista literaria andaluza, un texto que no pude reconocer como poema pero que tampoco gozaba de la sólida armazón que concede la prosa. Ahí quedó, y ahora, hará un par de meses, tropecé de nuevo con él y descubrí ¿alborozado? la música que subyacía y la sencilla posibilidad de su transformación en un poema descaradamente rimado. Soy un ser musical pensé; y así debe de ser ya que soy capaz de predecir las notas de cualquier composición desconocida y memorizo a la primera los cantos de los pájaros, lo que me da ventaja entre otros ornitólogos a la hora de identificar las especies del bosque.

—Es muy relevante el uso que haces de las categorías narrativas, de la anécdota o la autonomía de los personajes, del papel del receptor, por ejemplo, dentro de algunos de tus textos. Es un funambulismo poco común y muy arriesgado. ¿Eres el equivalente narrativo de la metapoesía?

—Quizá esa sea mi definitiva etiqueta y mi más satisfactorio oficio: ¡Metapoeta! Nadie que yo conozca ha sido estimulado ante una hoja en blanco de modo tan virulento como a mí me sucedía. ¿Automatismo? En gran medida. ¿Acierto en el uso de signos y significados? Sin lugar a duda. Hasta el tiempo del ordenador las correcciones fueron mínimas. Lo que salía se quedaba. Y los cambios de géneros, los señalamientos, tal como se gestaban en aquella ruidosa cabeza, se volcaban

sobre el papel. No iban dirigidos a nadie, formaban parte de la estructura rítmica del ¡poema!, venían de los campos profundos de la irreflexión y se unían con total naturalidad a los demás eslabones del discurso.

—Concretamente, el motivo del crimen no parece tan relevante en tu obra como su formulación: en serie, sujeto a un ritmo que organiza tus textos casi como las estancias de un canto. ¿Hasta qué punto has incorporado el motivo del thriller *a la nómina estrecha de lo lírico?*

—Spillane, Bogart, E. G. Robinson, *Capitán Ángel*, parte minúscula de una nómina excelsa que reverenciaba. Y luego la ética ambiental llevada a sus últimas consecuencias: la premonición del antinatalismo furibundo de James Lovelock. Sólo espero que las generaciones futuras vean en mí al filósofo que quiere dar cuenta de la muerte y no al bardo truculento y sombrío.

—¿Es cierto que te planteaste escribir una vez un libro enteramente compuesto por citas? ¿Cuál era el espíritu de ese proyecto?

—Amaba la cita, por su brevedad, por su concisión, por permitir la entrada de autores menores que a lo largo de toda su vida sólo brillaron en un verso, en una línea. La pasión me llevó pues a recuperar segundones, luego a verdaderos negados y, finalmente, a fabricarlos yo mismo. También pensé en un libro totalmente descompensado, donde el espacio que recogiera las citas superara ampliamente al que recogiera el texto canónico.

—¿Cómo leíste la tradición? Por ejemplo, ¿qué te ofrecían el surrealismo, o bien, otras vanguardias? La iconoclastia con respecto a lo hispano, ¿era hastío o falta de exposición?

—Sólo actuó el surrealismo. Recuerdo otros movimientos de aquí y de allá -postismo, letrismo- a los que me asomé pero que carecían de fuerza. De hecho a lo largo de toda mi vida, desde la más tierna adolescencia, he abordado, por pura curiosidad, cualquier manifestación artística que apareciera en escena; y he de decir que casi ninguna me ha sorprendido. Porque de eso se trata, de ser sorprendido, de colmar la necesidad de asombrarse, y el surrealismo plástico participaba de ese

poder rompedor que tanto apreciaba. ¿Fui un anarquista de las artes? Es evidente que en la historia de la literatura española el espacio de la poesía denominada social se ha ido encogiendo.

—Vas a publicar una novela y se prepara al menos una antología de tu obra, ¿estás listo para acompañar esa propuesta textual de un discurso positivo; se atreve Ferrer Lerín a dinamitar el mito F. L.?

—No sé qué sea un discurso positivo pero va a ser difícil disociar en lo que me queda de vida al F.L. experto en necrofagia aviaria, jugador de póquer sintético y piloto de la contracultura, del Ferrer Lerín sólo literato y moderno luchador ante el nuevo *beibibum* y el papanatismo nacionalista...

—Cónsul *parece un libro distinto a los anteriores. Se escenifican idénticos motivos y obsesiones pero hay una elevación del tono, y no sólo del lirismo. ¿Puedes hablar de las circunstancias de su escritura y compararlo con los anteriores?*

—Ya he comentado que *Cónsul* es fruto de una selección de textos repudiados por los editores de *La hora oval* y de una poliantea posterior a la publicación de este libro. Quizá una mayor búsqueda de la eficacia y una menor complacencia (o simetría) estética le confieren a algunos de sus versos cierto aire icástico y menos solipsista. Cuando se gestó residía en Andalucía donde fui a impartir lingüística catalana y a culminar mi tesis en la universidad de Granada y acabé apaniaguando buitres en la subbética.

—¿La naturaleza te salvó *de la poesía?*

—Espléndida pregunta. Lo que sucede es que no tengo respuesta. Pero a lo mejor ya que dispongo de carisma, ese don gratuito que Dios concede a determinadas personas en beneficio de la comunidad, debería apartarme de los campos y ponerme bajo techado a escribir poemas o desopilantes historias.

—Muchos de tus poemas tienen como título nombre de mujer. ¿Qué respuesta darías al interrogante de Yeats: «¿Se ceba más nuestra imaginación / en la mujer ganada o en la perdida»?

Eran tiempos de gran sexualidad. Daba a Pedro el parte todos los lunes a su pregunta en clave «Miller» acerca de los lances amorosos del fin de semana. La mujer perdida no contaba y de la ganada contaba el nombre y sus especialidades. En un vigoroso registro aparecen censadas las 200 mujeres más importantes de 1962 con filiación y alcance del encuentro. Se anunciaba mi pasión por la enumeración y por los bajos instintos, algo así como un híbrido entre la poesía del inventario del estirado Perse y el jocundo rótulo gongorino «A un poeta llamado Roa, que hizo un catálogo de muchas mujeres de amores». ¡Magnífica, la lujuria!

—Poesía / literatura contemporánea: ¿qué lees, qué ves?

—Reviso *Zelig*, *Manhattan* y *Delitos y faltas* de Woody Allen; leo *La casa de la vida* de Mario Praz y *De la mano de Artemia* de Aurora Egido. Lo más poético y contemporáneo: el repaso a las entradas zoológicas que conforman el bestiario que estoy concluyendo y que proceden de manuales del XVII al XIX.

—Tradición hispanoamericana: ¿bebiste de esa agua?

—No bebí de ella. Pero me admira la capacidad orgiástica de esas lenguas. Y no sólo de su uso literario sino del común y diario.

—El diccionario es todos los libros. Pero también, ningún libro. A veces se te imagina leyéndolos, escribiendo mentalmente muchos de esos libros pero sin llegar a poner negro sobre blanco, sin llegar a escribirlos, como apabullado por la sobreabundancia, encerrado en un laberinto de posibilidades.

—Nos gusta quien dice lo que a uno le gusta y si lo dice muy bien y en extenso como Jorge Luis Borges pues mejor que mejor. Ya ahora, es imposible saber si mi pasión por los diccionarios la potenció él o ya venía potenciada desde la cuna. La verdad es que en ellos está todo cuando disponemos no de uno sino de muchos, y qué placer gozar de cómo se dicen las verdades en los viejos glosarios y hasta qué extremos de erudición se llega en los corominas y dioscórides.

—Tu lectura del paisaje parece otra forma de apabullamiento. Y esa restauración del elemento natural, por ejemplo, el pájaro, a su

condición previa al símbolo ubica tu obra en la encrucijada naturaleza-escritura: ¿hasta qué punto es posible o lícita una lectura moral del paisaje?

—Esos bienintencionados eruditos a la violeta, tribu urbana de los sesenta, que repartían carroña desde el zoo de Barcelona hasta el Prepirineo de Lérida, fueron el germen de todos los movimientos españoles de protección a la naturaleza. Ahí estaba yo, al volante de un valiente cuatro latas, con los cristales tintados por los licores que se escapaban de la rellena funda de plástico colocada en la artesana baca. Sólo desde la distancia físicomental ciudadana era posible reinventar los montes y las bestias que los poblaban. Espiritual corriente que se fue ensuciando con las febriles proclamas regionalistas y la invención del territorio, la comarca y la diferencia. Sí, el pájaro es anterior al símbolo, nunca será el símbolo, es la representación de sí mismo, y de una arqueología todavía no comprensible en el caso de las grandes aves necrófagas. La literatura: escenarios medievales, campos de batalla tras la batalla, despojos, miasmas, merodeadores terrestres y aéreos a la búsqueda de fácil alimento.

—No hemos hablado de póquer, ¿te has guardado alguna carta bajo la manga?

—Atrabiliarios compadres sobre zurcidos tapetes y yo meditando un *hoax* genial mientras baraja el lego ingenio. Cuántas horas desperdiciadas, qué necesario acabar con ese negocio traidor en el que nunca guardé una carta, porque no necesitaba hacerlo: les tenía comida la moral con sólo sentarme; y ahora en los albores de una nueva era, mientras prometo mejorar los niveles de cordura, juro mantener exentas las mangas, los bolsillos y las vueltas de los pantalones, todo en régimen de claridad, no queda ya tiempo –ni tengo ya ánimos– para intentar aturdir al público con más jeroglíficos y mentiras. *Delenda est Carthago.*



Walking dresses. Draws by Armand Vallée [No. 119, 1913]

BIBLIOTECA



A. Vallée

Contando los días*

La suerte del poeta norteamericano John Ashbery en español empieza a cambiar, y esta traducción de *Tres poemas* va a suponer un paso decisivo. Desde 1975, año en que su libro *Self-portrait in a Convex Mirror* recibió los premios más importantes de la crítica estadounidense (el Pulitzer, entre otros) y Ashbery (Rochester, Nueva York, 1927) adquirió el renombre del que desde entonces disfruta, ha habido importantes traducciones de su obra al español, pero han estado gobernadas por un criterio de novedad editorial, presentando al lector español lo que el poeta había publicado más, recientemente. Fundamental fue la traducción de Javier Marías, a finales de los aflos setenta, de «Autorretrato en un espejo convexo» (el poema extenso que cierra el libro con el mismo título), publicada primero en la revista *Poesía* y, en 1990, por Visor. También esta editorial publicó en 1994 *Galeones de abril,* traducido magníficamente por Esteban Pujals, sólo siete años después de su publicación en inglés, lo que supone una celeridad inusual en las traducciones de poesía. Lo mismo puede decirse de *¿Oyes, pájaro?* y *Diagrama de flujo,* publicados en los años noventa por Cátedra, en la traducción de Alejandro Valero, cuando esas obras eran todavía novedades en el mercado editorial americano. Más recientemente ha habido intentos editoriales de separarse de ese limitado criterio de novedad, quizá motivados por el hecho de que el último Ashbery es asombrosamente prolífico. En el pasado más reciente (2003) las calas en la obra de Ashbery se han hecho con un criterio más informativo e histórico; éstas han sido *Una ola,* publicado por Lumen, importante libro del año 1984 que se abre con uno de sus mejores poemas, «At North Farm», y la antología *Pirografía,* en Visor, una apuesta fallida porque la literalidad de la traducción no hace justicia a los poemas y convierte a Ashbery en algo que no es: un irracionalista. Esta tendencia informativa se asienta con *Tres poemas.* Esta obra (publicada originalmente en 1972) es el libro completo más antiguo de Ashbery publicado en español (en catalán está publicado su primer libro, *Some Trees,* como *Alguns arbres*), y ese hecho ya indica un cambio de criterio al escoger la obra que se va a traducir, un criterio que es aún la novedad, pero en otra acepción del término.

* Tres poemas, *John Ashbery. Edición bilingüe. Traducción y prólogo de Julián Jiménez Heffernan. DVD Ediciones, Barcelona, 2004. 272 pp.*

La novedad de *Tres poemas* es experimental, y se hace patente desde el primer acercamiento, con sólo posar la vista en la página. *Tres poemas* es un libro de poemas en prosa de una extensión inusitada. Su longitud (y la consecuente necesidad temática que hace posible esa longitud) los distingue de los ejemplos canónicos de la menos canónica de las formas poéticas: los poemas en prosa de Baudelaire y de Rimbaud. Pero las páginas de este libro recuerdan a modelos si no franceses sí enfrancés: las obras en prosa del pintor italiano Giorgio de Chirico, regidas por una extremada sintaxis hipotáctica, parte de las cuales Ashbery tradujo al inglés poco antes de escribir *Tres poemas;* y, por otro lado, *Los cantos de Maldoror,* del uruguayo Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont, del que Ashbery toma no el horror expansivo y proliferante, sino la expansión y la proliferación mismas. En La *semiótica de la poesía,* Michael Riffaterre explica que el principio compositivo del poema en prosa de Lautréamont es equivalente al de un escultor que considerara como su obra acabada no la escultura de bronce, sino los moldes vacíos donde la escultura ha sido hecha. El principio compositivo de *Tres poemas* es el mismo; en una entrevista con Mark Ford, Ashbery explica que, por consejo de su psicoanalista, en *Tres Poemas* decidió escribir «no sobre las personas más importantes de mi vida sino en lo que pienso cuando pienso en ellas». Esta reduplicación del pensamiento, esta posibilidad y promesa de proliferación que ofrecen unos moldes vacíos, está presente en *Tres poemas* desde el arranque hasta el cierre. El primero de los poemas, «El nuevo espíritu,» se abre así: «Pensé que, si podía ponerlo todo por escrito, ésa sería una forma. Y luego se me ocurrió que dejarlo todo fuera sería otra forma, aún más verdadera». Aquí está el molde del poema; el negativo de un posible poema como inicio de un poema. Y el último de los tres poemas, «El recital», se cierra en falso, socavando la idea misma de final: «El aplauso todavía resonaba en el salón vacío. Pero la idea del espectáculo como algo que debía representarse y absorberse quedó suspendida en el aire mucho tiempo después de que el último espectador se hubiese marchado a casa a dormir».

El propio Ashbery nos da más claves para que pongamos la novedad de su prosa en relación con otras obras literarias anteriores, reactivando así el carácter novedoso de sus antecesoras: el Henry James de *La copa dorada;* la parte en prosa «Calibán al público» del poema de W. H. Auden *El mar y el espejo;* el texto devocio-

nal inglés del siglo XV *La nube del desconocimiento.* Lo importante es que esas claves no resuelven nada: no subordinan estos poemas a una estructura previa que, de algún modo, los explique (y nos absuelva de su lectura); de hecho, el segundo de los poemas de libro, titulado «El sistema», trata de la imposibilidad de saturar una estructura, de lograr, por medio de su exploración, que la propia estructura llegue a cerrarse satisfactoriamente. Aplicando las palabras que el propio Ashbery dedicó en una reseña de 1960 a *Stanzas in Meditation,* de Gertrude Stein (otra clave, otra invitación), *Tres poemas* es «un himno a la posibilidad; una celebración el hecho de que el mundo existe, de que pueden ocurrir cosas». Pero maticemos esto: los poemas de *Tres poemas* son una celebración que busca su motivo, un himno desprovisto del tono jactancioso de los hinmos; son un himno que se duda, una celebración que se ensimisma.

Esa duda y ese ensimismamiento le dan el tono al libro, y le otorgan un armazón temático, leve pero constante: no estamos aquí ante un caso de escritura automática, en el sentido de dispersión temática del texto o decadente confesión desde la semiconsciencia. Se tematiza el pensamiento, el ensimismamiento del poeta, de otros personajes (reducidos a la ambigüedad y a la delgadez referencial de los pronombres con los que se les denomina), el ensimismamiento del poema mismo, replegándose, estudiándose con los instrumentos que le proporciona la prosa expositiva y ensayística (de ahí el *prosaísmo* que tantos críticos han señalado en estos poemas en prosa). Y se tematiza, sobre todo, el tiempo (cronológico y atmosférico), el paso de los días, lo que Julio Cortázar definía en su «Manual de instrucciones» (título coincidente, por cierto, con uno de los primeros poemas de Ashbery) como «La tarea de ablandar el ladrillo todos los días, la tarea de abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo». La angustia de Ashbery ante este «abrirse paso» (a empezar, a los inicios) y a ese paso de los días, de las semanas, de las estaciones, está tamizada por el tono prosaico resultante de su labor de objetivación de esta angustia subjetiva, para la que se vale también de continuas comparaciones e hipótesis («como si») que suponen fugas de ese prosaísmo, y que a su vez son pensadas, incluidas en la labor cotidiana de la escritura. *Cotidiana* en el sentido de que se ocupa de los días, pasados, pero sobre todo futuros, tomando éstos como un espacio que hay que llenar, y en el sentido de que los días ocupan el poema y le proporcionan el andamiaje para su movimiento expansivo de avan-

ce. El efecto que resulta de esto coincide con el de un poema-objeto de Joan Brossa (Museo Esteban Vicente de Segovia) en el que de un tintero volcado fluye una mancha de tinta que no es negra, sino el fragmento de un calendario.

La prosa de *Tres poemas* aspira a ser una emulsión, como lo es el tiempo para Ashbery («El tiempo es una emulsión», dirá en «Autorretrato en un espejo convexo»). En esa masa de escritura temporal, de escritura dedicada al tiempo, encontramos desleídos y en suspensión diversos personajes literarios y continuas referencias literarias. Las estaciones, las mañanas, los días, y, en general, los distintos métodos de medir el tiempo pueden llegar a constituirse en personajes, como ocurre en «El nuevo espíritu» con las constelaciones, o con las cartas del Tarot, una forma de intentar darle cara y rasgos al tiempo futuro. En la distinción que hace E. M. Foster entre personajes «redondos» y «planos», las cartas del Tarot serían el epítome de lo segundo, un puesto al que también parecen aspirar los pronombres de referente disuelto (emulsionado) de *Tres poemas*. El devenir de todos estos elementos en la escritura le otorga a la obra un leve grosor épico-narrativo. Pero *Tres poemas* no queda subsumido en esas posibles narraciones truncadas; antes al contrario: éstas contribuyen, como todo en la obra, a que los poemas crezcan, no se detengan, y ejemplifiquen la capacidad generativa de una sintaxis que a veces roza, pero nunca rebasa, los límites de la corrección gramatical.

Esta exigente e importante obra no podía presentarse sin más en castellano; su exigencia y dificultad debe ser defendida. Jiménez Heffernan, el traductor del *tour de force* sintáctico que es *Tres Poemas,* lo sabe, de ahí que su traducción vaya precedida por un prólogo de 67 páginas con informados juicios críticos que sirven de introducción no sólo a esta obra, en la que se centra, sino al conjunto de la obra de Ashbery. *Tres poemas* requiere ese amparo crítico porque, como toda gran obra poética, provoca ansiedad, una ansiedad que hay que presentar convenientemente al lector de poesía a fin de conjurarla, convirtiéndola paradójicamente en un estímulo para la lectura. Es un desafío leer una poesía que nos habla desde un espacio tan desacostumbrado en la poesía en español (hecho que de por sí justificaría la traducción de *Tres poemas*), y en el que, además, hallamos ese reconocimiento (pre-, post-, incluso a-psicológico) que conlleva la gran poesía y que nos sorprende más aún porque al mismo tiempo somos conscientes de la novedad de los medios con que se ha logrado.

Podemos obtener todo eso de *Tres poemas* con sólo aceptar su reto.

Mario Jurado Bonilla

Lecciones del maestro*

La superstición de los números redondos ha querido esta vez entregarnos una obra de envergadura. La celebración de la llegada del volumen número 1000 de la prestigiosa colección Áncora y Delfín de la editorial Destino a las librerías, colección que resume la evolución de la novela en España desde hace más de medio siglo, ha sido excusa de excepción para que el maestro de novelistas Miguel Delibes, que ha publicado en ella casi toda su obra, entregue unos papeles inéditos que transitan entre el ensayo de crítica literaria y las memorias literarias, dándose así la inevitable conjunción de vida y literatura que el propio autor sostiene como inevitable. Esos escritos son los que conforman la última novedad del novelista, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*. Recuperados con algún añadido estos textos de crítica literaria se remontan a los años 50 y 60, y tratan de sintetizar las corrientes principales de la novela en España desde la negra y larga posguerra (de ahí la «resurrección» del título) hasta casi nuestros días, es decir, la faja de tiempo en la que el novelista ha desarrollado su quehacer. El libro se completa con tres conferencias y una emocionante «Confidencia» en las que el autor de *Cinco horas con Mario* ofrece las claves de su forma de entender la novela, su poética del hecho narrativo.

* *Miguel Delibes,* España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela, *Destino, Barcelona, 2004, 166 pp.*

Las dos primeras partes del libro se centran en las dos generaciones de narradores que surgieron tras la guerra civil (Delibes prefiere hablar de grupos generacionales, dando primacía siempre a la individualidad del artista que al gregarismo o la moda al uso). El propio Delibes nos ofrece modestamente su objetivo: «No pretendo clasificar por su calidad a los jóvenes escritores del medio siglo, sino hacer historia de ese momento de la novela española que trata de enderezarse tras el rudo batacazo de la guerra civil».

La primera de esas generaciones está comandada por la portentosa presencia de Camilo José Cela, al que Delibes no escatima reticencias, tanto al creador (no está dotado para la novela, es incapaz de infundir vida a lo narra-

do), como al publicista de sí mismo (escritor que, en la senda escandalosa de Dalí, se ha construido un personaje que constantemente copa los medios de comunicación). Delibes capta en sus rasgos característicos de novelista a cada uno de sus retratados. Apunta afinidades estéticas con pormenor en tal o cual narración, y apoya algunos de sus asertos en las clásicas obras críticas que abordan el período de Eugenio de Nora, Juan Luis Alborg y Gonzalo Torrente Ballester. Y siempre desde su rasero, claro. Para Delibes, la novela verdadera debe contener brío en la narración, que en ella palpite la vida, que desborde de pasión y de verdad. No debemos olvidar, por otra parte, que las notas se ciñan a los años 50 y que todos los autores analizados estaban en plena etapa creadora, con lo que ello conlleva de transformación o asunción de diversas estéticas, de la simple evolución de una trayectoria novelística.

El libro de Delibes, asimismo, se convierte en un oblicuo homenaje a tantos afanes sin triunfo, a tantos escritores hoy olvidados, aplastados por la rueda del tiempo (así José Suárez Carreño, Ángel María de Lera, Tomás Salvador...). A su vez, como en el caso de Rafael Sánchez Ferlosio, Delibes vislumbra las capacidades geniales del autor, por aquel entonces, de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* y de *El Jarama.* Se señala a esta obra como capital porque, además de sus indudables méritos estéticos, «ha hecho escuela», convirtiendo a su autor en estandarte de la generación siguiente, la que Delibes llama «de los niños de la guerra», en la que él se incluye tanto por afinidades estéticas como de talante, de actitud moral sobre lo que debe ser y para qué debe servir una novela.

Apoyado en su experiencia como creador, Delibes va desgranando juicios sobre las obras de sus coetáneos. Su ojo crítico le sirve para apreciar aquellos valores perennes de la novela española del momento y para discernir de entre las obras narrativas de cada autor aquellas más logradas. Por ejemplo, el Ignacio Aldecoa que más le satisface es el del cuento, el castellano de Juan Goytisolo le parece pobre, no así el de su hermano menor Luis, pasa de puntillas por la obra de Ana María Matute y por la de algunos novelistas del exilio (Sender, Manuel Andújar...), o da la clave del silencio reiterado en el tiempo de Carmen Laforet tras el merecido y tremendo triunfo de la gran *Nada:* «Convengamos en que ninguna cosa es tan perjudicial para un autor como revelarse con un éxito explosivo».

De una gran trascendencia son los cuatro escritos que cierran el volumen y que nos hablan de la

poética de la novela de Delibes en primera persona. En ellos nos da los rasgos básicos acerca de su forma de entender el hecho narrativo, el oficio de escritor, las servidumbres de la profesión, la necesidad de una sensibilidad especial para escribir sin la cual no hay nada que hacer... Casi a modo de testamento vital, que es testamento artístico, ya que «Precisamente la tortura –o tal vez la dicha– del artista, del novelista, estriba en la imposibilidad de echar la llave ni de día ni de noche; en su actitud de permanente vigilia» (lo que concuerda con su defensa del autobiografismo esencial de toda obra de arte, porque éstas deben hablar de la esencia del ser humano, y el artista, a la persona que mejor conoce, es a sí mismo). El último de esos textos, titulado «Confidencia», es todo un ejercicio de sincero autoanálisis en el que brevemente Delibes traza las líneas de fuerza de lo que ha sido su arte de hacer novelas, las constantes que siempre han regido su concepto de la narración. En esas pocas páginas encontramos su definición clásica de novela, «Para mí, una novela requiere un hombre (un protagonista), un paisaje (un ambiente) y una pasión (un móvil)», un elogio de la tarea de periodista, que ayuda a pulir la prosa hacia la síntesis y la exactitud, una defensa del personaje novelesco como eje sobre el que deben pivotar las demás instancias narrativas, una proclama en favor de la fidelidad a uno mismo, y dos confesiones que nos hablan a las claras de la talla humana del autor: el reconocimiento de la voluntad ética, compañera de la estética, que ha regido todas sus páginas (siempre en favor del débil, procurar «el perfeccionamiento social»), aún siendo consciente de que eso podía «dañar» el resultado final de una obra, y la raíz de la cual nace el impulso creador, al verse el autor ante la agresión del mundo «poseído [por] unos sentimientos de soledad, de incomprensión y de miedo». Si siempre que nos acercamos a un libro de Miguel Delibes nos invade ese clima de epifanía que destilan sus páginas, este *1936-1950: Muerte y resurrección de la novela* es epítome brillante de toda una vida dedicada a escribir novelas, sencillamente, como diría el maestro, a contar historias.

Marcos Maurel

La semilla de don Quijote*

Pocas veces sucede a este cronista el recomenzar una novela que debe comentar nada más terminarla. Es prueba peliaguda a la que obliga la obra misma y que puede servir para vernos desmentidas algunas cualidades que por afinidades íntimas o por coincidencia en las cosmovisiones la primera lectura había impuesto. Cuando ambas lecturas coinciden, cuando la segunda de ellas reafirma y amplía lo extraído de la primera, podemos llegar al convencimiento de que nos encontramos ante una novela importante que nos habla de cosas importantes mediante la belleza furiosa de las palabras (al menos para los letraheridos así será): la vida, la muerte, el amor, la verdad, la imaginación, la justicia, la libertad, la importancia de soñar lo imposible como motor para huir de la mediocridad cotidiana, el estar siempre contra el poder, sea cual fuere la naturaleza de éste... grandes palabras e ideales carcomidos y corrompidos en bocas de muchos que solo nos creeremos en la ficción cuando vengan encarnados en personajes de carne y hueso, traídos al lector con fuerza y con ternura, que se eleven de la página y los sintamos tan vivos, quizá más que nosotros mismos.

Perdonen esta presentación algo íntima, pero lo que he pretendido es hacer un elogio de la última novela del poeta, ensayista, narrador, articulista, diarista y tipógrafo exquisito Andrés Trapiello (Manzaneda de Torío, León, 1953), polígrafo irredento, que en *Al morir don Quijote* realiza un ejercicio metanarrativo sobre los avatares y sobre las relaciones de la vida y de la literatura, sobre la fuerza de ésta sobre aquélla, que se cierra en magno canto a la justicia y a la libertad.

Se engañarán quienes vean oportunismo del autor a la hora de publicar su novela en vísperas del cuarto centenario de la publicación de la primera parte de la obra cervantina. Trapiello ya dio a las prensas hace algunos años una *Vida de Cervantes,* así que sabe de la madera que está tallando.

Su novela de hoy arranca justo con la muerte del hidalgo, donde concluía tan emotivamente la segunda parte de sus aventuras. A partir de aquí, con un costumbrismo detallístico que nos sumerge de lleno en el universo recreado (vestidos, usos y costumbres, parlamentos de los personajes...), el autor amplía el conocimiento de las vidas de varios personajes secundarios de la obra primera, que

* *Andrés Trapiello,* Al morir don Quijote, *Destino, Barcelona, 2004, 412 pp.*

pasan aquí a convertirse en protagonistas absolutos (excepción hecha de Sancho, que ya lo era con anterioridad). Nos referimos al ama, enamorada secretamente durante años del hidalgo fallecido, de la sobrina Antonia, arruinada por la mala cabeza del tío y enamorada a su vez del bachiller Sansón Carrasco. Con ello Trapiello viene a demostrar que no hay vidas pequeñas si se sabe transmitir lo poco o mucho que de ellas se aprende, que «en la vida tanto como vivirla está el saber contarla».

Pero más allá de las peripecias que apuntalan el sólido argumento, cargado de justicia poética, y por el que nunca se pierde el interés porque contiene equilibradamente lances de amor, de humor, de sufrimiento radicalmente humano y de reflexión metaliteraria (el prestigio enorme de los libros, la necesidad de la mentira dulce de la lectura, el ansia golosa de inmortalidad que promueve el ver la vida propia en letras de molde...), *Al morir don Quijote* descuella temáticamente en su apuesta decidida por la justicia y por la libertad como únicas herramientas válidas para moverse por el mundo con dignidad, encarnadas en la sombra del recuerdo de Alonso Quijano y la fértil semilla que dejaron sus actuaciones en la tierra. Su raro ejemplo de bonhomía, valentía, entereza, búsqueda absoluta de la libertad y voluntad de servicio a los demás, cuaja y se expande en sus familiares y amigos. Más allá de su locura, Quijano demostró su recta intención y su portentoso ánimo ante el sinfín de adversidades con las que tuvo que batallar.

Por otra parte, hay que subrayar la lengua en la que está escrita la novela. Trapiello ha acertado a recrear un lenguaje híbrido, muy cercano al de la época cervantina (incluye en su texto sin distorsión fragmentos del *Quijote*) acercándola a la nuestra con giros y expresiones actuales de poco uso cotidiano. El resultado es un texto que brota con transparencia, fluidez y amenidad, y hace que el lector, tanto por los acontecimientos como por las enseñanzas que en esa lengua se ofrecen, se quede con ganas de más. En este sentido, no se descarta continuación de tan valiente novela (porque valiente y muy consciente de su talento ha de ser quien trata de emular al mejor), ya que *Al morir don Quijote* tiene un final abierto que promete nuevas aventuras (los personajes se embarcan hacia las Américas en busca de fortuna, en lo que vemos otro acto de justicia poética, ya que éste es un extremo que a Cervantes siempre se le negó).

En fin, no se pierdan esta novela porque nos habla con verdad humana de los altos ideales caba-

llerescos que defendió don Quijote, hoy tan desvanecidos, y que hizo crecer en los suyos, y porque es un excelso homenaje de Trapiello a Cervantes, lo que es lo mismo que decir un homenaje a la literatura perenne, la que instruye y deleita más allá del tiempo.

Marcos Maurel

Los viajes de Pardo Bazán*

Viajera impar en la España de su época, y escritora que reflejó sus experiencias nómadas en varios libros –*Un año en París* (1876), *Mi romería* (1888), *Al pie de la Torre Eiffel, y Por Francia y por Alemania (Crónica de la Exposición)* (1889), *Cuarenta días en la Exposición* (1900), *Por la España pintoresca: viajes* (1894), *De mi tierra, Por la Europa católica* (1902) *y Mondáriz, Vigo, Santiago: guía turística* (1912), en colaboración con otros autores– de ellos se recogen ahora en este volumen las más importantes crónicas de doña Emilia en Europa.

Viajó llevando «la curiosidad por guía y por ley el capricho», según confiesa, y enseguida comprueba el lector, dado que en las *Crónicas de la Exposicion* la autora habla siempre desde una situación privilegiada, como asimismo ella admite, no sin un deje de vanidad y orgullo, al menos en comparación con «mis vecinos del barrio de Salamanca» que aquel verano acudían a París acaso tan sólo por seguir la moda: «Yo, en cambio, estaré en mi elemento. Acostumbrada a viajar y familiarizada con París por largas residencias, cada cosa se me representará en su verdadero horizonte, y el París moral e intelectual (el que no se ve con guías ni en un mes), se destacará de nuevo para mí sobre el murmullo ensordecedor del gran Certamen», afirma.

No estamos ante el habitual libro de viajes artístico-histórico-monumental, sino ante unas crónicas que atienden a lo real presente e inmediato, que, aquel año de 1889, tenía como emblema la Torre Eiffel, y de ahí que un buen número de entregas giren en tomo a la emblemática novedad. Pero, buena lectora de Feijoo, la escritora gallega despliega una serie de recursos para poner la variedad al servicio de la amenidad, rasgo destacado tanto en el plano formal como temático, pues existen

* *Emilia Pardo Bazán:* Viajes por Europa. *Editorial Bercimuel. Colmenar Viejo, 2004.*

en estas *Crónicas piezas* que son crónicas propiamente dichas –de la actualidad política o de los diversos eventos de la Exposición–, narraciones de viaje –que incluye el relato del desplazamiento y el trayecto inicial, el viaje por Suiza y Alemania, los paseos por la explanada de la Exposición y sus pabellones, con la pormenorizada descripción de los mismos–, piezas de ensayo y crítica literaria –las dedicadas a la novela *El discípulo* de Paul Bourget o a la obra de Eça de Queiroz, más los capítulos finales sobre la poesía y el teatro actual en Francia–, biografías o si se prefiere «efigies», dada su brevedad y lo que tienen de retrato, –la de Thomas Alva Eddison–, reseñas de libros –la de la expedición al Chaco, recién publicada–, retazos autobiográficos, tanto del pasado (evocación de anteriores viajes de la autora o la extensa relación de la tertulia de los Goncourt y la amistad que les unía) como del presente, junto con la epopeya histórica, referida a los distintos sucesos relacionados con la Revolución Francesa, cuyo centenario se celebraba durante aquella Exposición de 1889, como la Toma de la Bastilla, la leyenda en torno a la enigmática Máscara de Hierro encerrada en el torreón o la aventura de Latude...

Y, como no podía ser menos, también encontramos tratadas aquí una serie de cuestiones que atañen a la condición femenina, de entre las cuales destaco la crónica dedicada a hablar de «trapos, moños y perendengues», con una divertida defensa de la *divided-skirt* o traje partido (traje pantalón), que la esposa de un diplomático yanqui lucía en el evento, provocando la consiguiente polémica.

La contundente y poderosa visión personal que guía la mirada del narrador hace que la Pardo Barzán sea muy selectiva en los asuntos tratados y libérrima en el enfoque o juicios y opiniones que éstos le merecen. Como buena viajera que fue, su experiencia le aconseja recomendar a sus lectores que al recorrer un país prescindan de los prejuicios adquiridos; que viajen, por decirlo así, con los ojos, el corazón y la cabeza propios; y no con fardos ajenos. Es lo que ella practica y lo que le permite extraer de lo real algunas de las interesantísimas visiones que he mencionado. Añadiré una última: su intuición del potencial pedagógico de los materiales visuales y la certidumbre de que nos escaminábamos hacia la sociedad, si no aún del espectáculo, sí de la imagen.

Por último, hallamos en este libro una excelente muestra de una de las facetas menos conocidas de doña Emilia, a pesar de que constituye una parte importante de su creación. Me refiero al

periodismo, que cultivó en abundancia y con una clara conciencia de cómo, por qué y para quién escribía. Por ello, ya desde las primeras crónicas declara: «el estilo ha de ser plácido, ameno, caluroso e impetuoso, el juicio somero y accesible a todas las inteligencias, los pormenores entretenidos, la pincelada jugosa y colorista, y la opinión acentuadamente personal, aunque peque de lírica, pues el tránsito de la impresión a la pluma es sobrado inmediato para que haya tiempo de serenarse y objetivar. En suma, tienen estas crónicas que parecerse más a conversación chispeante, a grato discreteo, a discurso inflamado, que a demostración didáctica. Están más cerca de la palabra hablada que de la escrita».

Ana Rodríguez Fischer

Delicada aspereza

La poesía de Màrius Sampere (Barcelona, 1928) sorprende por su aspereza, y este *Iconograma* –escrito originalmente en castellano, aunque con versión en catalán del propio autor– no es una excepción. Por el contrario, parece exacerbarla. Entramos en los poemas y percibimos de inmediato su síncopa elocutiva, su fluidez interrupta, su rispidez; y también su desolación: «¿Algún sentido? Ninguno. (...) / Soy materia fría, no puedo moverme, / no entiendo nada: no puedo llorar, existir». Abundan los infinitivos: verbos sin tiempo, hieráticos. Los versos son una sucesión de imprecaciones rotas o de aerolitos lingüísticos, como guijarros que entrechocaran en el espacio inhóspito del poema. Y su impacto produce, sin excepción, desconcierto: «Sobre el planeta agonizante / revientan los huevos. // (...) El peso de la vida sube / en forma de almas. Lloverá».

Sin embargo, conforme nos adentramos en *Iconograma*, los elementos desatados del poemario van cobrando sentido. Todo se aglutina en un artefacto compacto, cuyo propósito es único: transmitir el malestar de ser, la turbación de tener cuerpo y conciencia en un universo incomprensible. Con precisión de metrónomo, los patrones caóticos que nos habían confundido al principio, encajan en una cadencia superior. Una cadencia que empieza, como es natural, por el enigma y la perplejidad: «Todo / parte de la ignorancia, / el perfume esencial» («Fragmento»). El poeta no sabe;

* *Màrius Sampere,* Iconograma, *Barcelona, La Garúa, 2004, 177 p.*

mira a su alrededor y no entiende nada: ni por qué vive, ni cuál es la razón del mundo, ni qué le aguarda tras la muerte. Las viejas preguntas del ser humano, a las que el existencialismo ha prestado su última y más coherente formulación. Sampere manifiesta, pues, a cada tranco, su incomprensión del mundo circunstante y de su propio ser, y, en consecuencia, las oraciones de sus versos se engarzan como una cadena de asombros. A veces, el poema entero constituye un misterio. En «Después del disparo» se expone un suceso inexplicado, abierto a toda interpretación: «Después del disparo / y de la caída –sin grito– / y de la fuga / y del silencio creado, // en la habitación / vacía / de sol, alguien, / para saber lo ocurrido, / encenderá la luz». Otras veces los versos rozan lo estupefaciente o lo suavemente dadaísta: «Esposados / jurista y jueces bisexuales / danzan en la sala / de las serpentinas» («Escritura»). El misterio de la existencia y la ignorancia del poeta se plasman asimismo en sus constantes preguntas. Apenas hay poemas sin interrogaciones, que son retóricas, porque no esperan respuesta, pero que no lo son, porque atienden al íntimo estupor del poeta, a su genuina sed de conocimiento, condenada irremisiblemente a la insatisfacción: «¿Quién reclama? ¿Quién / obliga a florecer? ¿Quién invade / e infunde valor? ¿Quién manda? ¿Quién me llama?», se pregunta Sampere en «Cita», reforzando la brusquedad de sus interpelaciones mediante abruptos encabalgamientos.

Estos asombros y esta insapiencia, como hemos visto, carecen de respuesta. Y de la falta de respuesta nace la angustia vital, que se trasluce, en el poema, en la angustia lingüística. Una angustia que se proyecta en los mecanismos de deformación sintáctica, reveladores de un yo confuso, atrapado en los engranajes del miedo: «labios / labrados en labios de boca / sin voz, cuyo aliento / es el beso del Beso bajo el árbol del Árbol / cuya sombra es el barro-alimento de sonrisa-lombriz», dice el poema «Vaivén», compacto y fluido pese a su ininteligibilidad, inteligible pese a su desvarío. Las imágenes brutales, entre surreales y feístas, subrayan el desasosiego del yo: «En tinieblas / el tiempo se masturba / sin cesar. Y lo invisible chilla» («Ya somos otros»). Elementos disímiles, ayuntados no sin humor, potencian el efecto detergente de los versos, como ese «Viracocha o míster Bean» que luce, grotesco, en pleno centro del poema «Aerolito». También lo vulgar acude a reforzar estos chirridos poéticos, que son trasunto de los chirridos interiores del poeta, y que dan pie, en ocasiones, a afirmaciones

inequívocas: «¿Existe el culo / universal? El culo universal / es el mundo». Las frecuentes paradojas, por último, remachan este cosmos irracional, constituido por elementos contradictorios y hasta irreconciliables. De hecho, el poeta gusta de la contradicción, y no elude el término en muchos poemas: «Me contradigo; luego me reafirmo» («Me contradigo»). Las paradojas enuncian subversiones lógicas, imposibilidades. Una le es especialmente cara al poeta, que la repite, en los mismos términos, en dos poemas: «La respuesta es anterior a la pregunta».

La agrietada tensión de la poesía de Sampere, y de *Iconograma* en particular, proviene, pues, de la extrañeza, del dislocamiento que producen en el lector esta turbamulta de elementos expresivos; una extrañeza que –y éste es uno de sus mayores méritos– no se funda en grandes ingenierías poemáticas, ni en poderosas oleadas versiculares, ni en suntuosas arboladuras metafóricas –aunque no falten las imágenes certeras–, sino en la arenilla de versos breves, compuestos por oraciones breves, que se introduce en los engranajes del espíritu del lector y consigue desencajarlo, estropear su máquina sentimental y forzarlo a nuevas interpelaciones, de las que sale aturdido, negramente deslumbrado. Lo que esa arenilla comunica no es sino el viejísimo pero siempre rebrotante asunto del desconcierto de ser, del sinsentido de la realidad y del yo: «Siempre / nos divide el hecho de ser» («Fragmento»). Esta división recae, con especial ferocidad, en el yo del poeta, que padece múltiples fracturas y enajenaciones. Frente a ocasionales afirmaciones del propio ser, como el primer verso del poema «De mi mundo» –«De mi mundo sólo me recuerdo a mí»–, que recuerda vagamente el portentoso inicio del *Espacio* de Juan Ramón –«Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo»–, y frente a un puñado de poemas amorosos, dotados de un tono solar y esperanzado, a veces con connotaciones religiosas («Mujer, en tus labios / encomiendo mi espíritu»), predomina la disociación, la duda, la ruptura. En efecto, el yo se quiebra a menudo. El poema «Distancia» es un canto a los yos ajenos que nos habitan, o que nos combaten, desde nuestros propios adentros: «No puedo estar junto a mí. // (...) Me ignoro. Me encontré / sin recordarme. / ¿Yo? // Y me recogí. / Y me subí a mí mismo. // (...) Estoy en mi poder. / Ahora, que he llegado a mis pies, / me sigo». El yo se identifica asimismo con otras realidades. A veces es agua, y se evapora, como en «Hecho de agua»; a veces es todos, en una multiplicidad innominada de seres, que burbujean en el anonima-

to de repeticiones e inversiones: «Yo soy todos. Todos / los que soy. Todos los que son»; a veces, el yo es otro, como quería Rimbaud: así se titula, precisamente, un poema: «Ya somos otros»; y en no pocas piezas, en fin, el yo es una realidad con la que se choca, un muro móvil, del que uno quiere vengarse o abstenerse. La duda existencial acosa de continuo al poeta: «¿qué hago yo aquí / si vivo? (...) / ¿Será / la inanidad el sentido último / del mundo?» («Me sabe mal»). Pero esa duda no se agota en los límites perecederos de la carne, sino que se proyecta hacia el más allá, donde está –o no está– Dios, tras el tránsito inapelable de la muerte. En Sampere, la relación con Dios es siempre imprecatoria, porque el silencio clamoroso del Creador ante los desmanes del ser y la evidencia de un mundo fugaz y ensangrentado, que le es asimismo imputable, niegan al hombre cualquier consuelo, y esa negación acentúa su asfixia ontológica y su cólera. Por eso en «Locura» Sampere increpa a un Dios demente y homicida: «¿Dios? ¡Ah, el loco! / Dios me pasará por las armas», y en «Creador» dibuja, con blasfemia y políptotos, un ser mendaz, empeñado en destruir su obra: «En lo alto ¿está / el cualquiera / de los auténticos, de los falsos, / el que se masturba? Creador, / ¿cómo se las arregla para deshacer? / ¿cómo lo hace para deshacer sin cesar? / ¿y cómo es que no pasa nada / si hace y deshace y no cesa?» La muerte, en suma, mantiene la incertidumbre radical y la paradoja radical: divide y une, es sabrosa y maldita, y se ensancha como el vientre de una mujer encinta. Aparece como un peso definitivo, pero también como una oportunidad para saber, o para huir, o para renacer. En «No lo sé de ti», la muerte protagoniza uno de los procedimientos más notables del libro: el fluir hacia dentro, el entrañarse, el ensimismarse, reflejo de la voluntad de des-ser, de anular lo vivido. «¡Morir!, haber regresado / a lo más hondo / de tu caballo de cartón, de tu tambor / de hojalata, de tu madre aún / sin parto imaginado». Sampere retorna a la infancia, o incluso a antes de la infancia, como un enclaustramiento protector, como una refutación restañadora de lo sido. El poeta se dirige siempre hacia sí, como si sólo eso pudiera aislarlo del espanto de lo existente: «Me he desandado la vida hasta el cero común»; o bien percibe ese mismo impulso en las cosas, que quieren escapar, como él, de su realidad aniquiladora: «la noche carece de palabras / y se abre hacia dentro. / Dentro está la yema, el caos amarillo», dice el poema reveladoramente titulado «Interiores». Todo aspira, por tanto, a regresar a su semilla y desvane-

cerse. Porque acaso sea ésa la única salida que nos quede frente a la magnitud de la nada.

Eduardo Moga

Extranjera en la tierra*

«Mirarse en el espejo y decirse deslumbrada: qué misteriosa soy. Soy tan delicada y fuerte. Y la curva de los labios conservó la inocencia». Ante el espejo, en su casa en Leme, cerca de los arenales de Copacabana, Clarece Lispector (1920-1977) se abandona a la alegría de encontrar en la figura exterior los ecos de la figura interna. Nacida en Tchetchelnik, una diminuta aldea ucraniana que no figura en los mapas, Lispector llega a Recife con dos meses de edad y luego, a los nueve años, tras la muerte de su madre, a Río de Janeiro, lugar que se convertiría en residencia habitual hasta 1977, fecha en la que fallece poco después de operarse de un tumor cerebral. Casada con un diplomático y madre de dos hijos, pasó largas temporadas en Europa, sobre todo entre 1944 y 1960. Pero nada de esto habría trascendido más allá de las crónicas familiares si no llega a ser porque un libro suyo de apenas doscientas páginas, *Cerca del corazón salvaje,* cambia en 1944 la suerte de la literatura brasileña y la suya propia. En las antípodas del ya desgastado regionalismo que había abanderado Jorge Amado, Clarice Lispector irrumpe, con apenas veinte años en el contexto de una narrativa más urbana y psicológica anunciada ya en las novelas de Guimaraes Rosa, con quien comparte cartel de protagonista en las letras brasileñas. Pero Lispector, apartada de cenáculos literarios y de polémicas entre tendencias estéticas, se desmarca de sus colegas con una forma de narrar en la que los acontecimientos exteriores son mínimos puntos de apoyo. *Cerca del corazón salvaje* es el punto de partida de uno de los *corpus* literarios más radicales por su exigencia de rigor y asunción de riesgo. Una escritura decididamente introspectiva, que tensa el lenguaje hasta el límite y en la que la trama está cribada por la reflexión continua. Títulos sucesivos como *La manzana en la oscuridad, Aprendizaje o El libro de los placeres, La pasión según G. H.* o *Agua viva,* entre otros, además de sus relatos cortos, son una muestra de escritura dilatada

* *Clarice Lispector,* Revelación de un mundo; *prólogo, selección y traducción de Amalia Sato, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004. 330 pp.*

(en el sentido que Novalis le da al término refiriéndose a los poemas en prosa), una escritura que rechaza el cierre y la codificación de los géneros, que no parte de una formalización previa o de una plantilla rellenable. Una escritura que asume su carácter regenerador en la búsqueda de una exactitud a la que sólo se puede llegar por aproximación.

A medida que su fama crecía, Clarece Lispector se fue rodeando de un aura de misterio propia de una crepuscular estrella de Hollywood. En las fotografías aparece siempre en estudiados primeros planos. Con una mirada de soslayo a la cámara muestra una mezcla de altivez e indolencia propia de una mujer que sabe estar en dos sitios a la vez, frente al visor y más allá, del lado del misterio, donde se vuelve delicadamente invisible: «Sí, pero tener un corazón oblicuo es lo correcto: es faro, dirección de vientos, sabiduría, astucia de instinto, experiencia de muertes, adivinación en lagos, inadaptación inquietamente feliz, pues descubro que ser inadaptada es mi fuerte». Su vida retirada favoreció las opiniones encontradas en torno a su persona hasta que éstas se aglutinan para conformar un perfil de leyenda: rara, complicada, mística, bellísima. Una extranjera en la tierra, como diría el crítico brasileño Antonio Collado.

Por todo ello, resulta de veras sugerente la lectura de *Revelación de un mundo,* volumen que recoge una selección de las columnas semanales de Lispector en el *Journal do Brasil* durante siete años, de 1967 a 1973. Para quien haya leído alguno de sus libros, estas colaboraciones periodísticas resultan interesantes en la medida en que Lispector no deja de ser Lispector y Clarice asoma veladamente. Escribe con absoluta libertad de los asuntos más variados: taxistas de Río, las empleadas domésticas, su afición al fútbol, el insomnio, encuentros con amigas y amigos (casi siempre de uno en uno), estampas cotidianas con sus hijos, viajes, recuerdos de infancia y adolescencia, fragmentos de textos que fácilmente se identifican con pasajes de sus libros y, finalmente, la trastienda de su escritura, el cómo y el por qué de sus libros. La selección y anotación corre a cargo de Amalia Sato, responsable también de una traducción no muy afortunada en ocasiones, como por ejemplo, en la confusión de términos homónimos: «Cuando *combiné* [convine] con el diario escribir aquí los sábados»...

Clarece Lispector comienza a escribir estas crónicas semanales pocos meses después de sufrir un accidente doméstico similar al que seis años después le costó la

vida a Ingeborg Bachmann: la madrugada del 14 de septiembre de 1967 se duerme fumando y provoca un incendio. Al intentar apagar el fuego y salvar los papeles de su estudio, sufre graves quemaduras que necesitarán diversos injertos. Clarice pierde parte de su belleza y se recluirá aún más. Bachmann tendrá peor suerte y muere en el incendio de su casa de Roma al quedarse dormida en la cama con un cigarrillo. Resulta sorprendente la coincidencia porque ambas tenían bastante en común, no sólo rasgos de su personalidad sino también una concepción de la escritura como revelación de la identidad, como indagación del yo en la conciencia femenina con parecidas proporciones, en ambos casos, de curiosidad y desasosiego. El tipo de gobernanta-secretaria que Lispector dice necesitar en una de sus crónicas recuerda mucho al personaje correspondiente de *Malina,* la famosa novela de Bachmann.

«Confío en mi incomprensión, que me ha dado vida instintiva e intuitiva, mientras que la llamada comprensión es tan limitada», escribe la autora brasileña en una de sus crónicas. «Soy secreta por naturaleza [...] confío en mi incomprensión, que me ha dado vida liberada de entendimiento [...] soy una pregunta», escribe en diversos pasajes de *Agua viva,* libro publicado una vez finalizada su colaboración con *Journal do Brasil* y en el que la voz narrativa fluye abasteciéndose de sí misma, sin sujeción a ninguna historia, prácticamente inmovilizada aunque en constante introspección de su propio decir. *Agua viva,* editado recientemente en España en la biblioteca dedicada por Siruela a la autora brasileña, es su libro más radical en los planteamientos, el menos atado a un argumento, el más ensimismado, quizá. Explicará Lispector su punto de vista ante la novela como género en la crónica que hace referencia a las reticencias de la crítica a considerar *La pasión según GH* como tal: «Pero exactamente lo que no quiero es un marco. Convertir en atractivo un libro es un truco perfectamente legítimo. Prefiero, no obstante, escribir con el mínimo de trucos. Para mis lecturas prefiero lo atractivo, pues me cansa menos, exige menos de mí como lectora, pide poco de mí en cuanto a participación íntima. Pero para escribir quiero prescindir de todo lo que yo pueda prescindir». Para ello, se sirve de métodos como el *brain storm* [la tormenta de ideas], al que se refiere en una de las crónicas, o el método Licliteriberg, que recomendaba con insistencia los borradores, no dejar de escribir ningún giro, ninguna expresión, «porque la riqueza también se obtiene ahorrando ver-

dades de a centavo». Lispector anota entonces esas frases completas que a veces le vienen a la mente, resultado retardado de pensamientos anteriores, misteriosas porque al posarlas sobre el papel ya no se vinculan con ninguna fuente.

Una de las obsesiones que aparece reiteradamente en la crónica de los sábados de Clarice Lispector es la «soledad de no pertenecer», la necesidad de sentirse parte de algo o de alguien. Se confiesa demasiado individualista y le persigue la idea de haber sido creada para una misión determinada y haber fallado. En los tiempos de su nacimiento circulaba la supersticiosa idea de que los embarazos curaban las enfermedades de las madres, pero no fue así en el caso de la suya. Lispector reitera su hambre humana de darse a algo o a alguien como un destino que consigue paliar por medio de la literatura: «Al escribir, por lo menos, me pertenezco un poco a mí misma».

Revelación de un mundo es, en definitiva, el espejo en que la figura externa de una enigmática mujer encuentra los ecos de su figura interna. Del mismo modo que ocurre en sus libros, no hay en estas crónicas saturación de hechos sino más bien la repercusión de los hechos en el personaje: Clarice Lispector.

Jaime Priede

La guerra de la Independencia (1808-1814)*

Presentar la larga y sangrienta confrontación de 1808 a 1814 como una «guerra de independencia», o un enfrentamiento con los franceses por una «liberación española», es una simplificación de la realidad típica de una visión doctrinaria del mundo, siempre dada a explicar conflictos complejos en términos dicotómicos, con el fin de atraer y movilizar políticamente.

Según las interpretaciones históricas más recientes, es innegable que aquella fue, en primer lugar, una guerra internacional, reñida entre Francia e Inglaterra, las dos grandes potencias europeas y mundiales del momento. Puede decirse que, menos Bailén, todas las grandes batallas libradas en la península Ibérica entre 1808 y 1814 fueron enfrentamientos entre un ejército imperial que, aunque tuviese jinetes polacos o mamelucos egipcios, era funda-

* La Guerra de la Independencia. Una nueva historia, *Charles Esdaile, traducción castellana de Alberto Clavería, Editorial Crítica, Barcelona 2004, 647 pp.*

María Luisa de Parma, *Carmen Güell, La Esfera de los Libros, Madrid 2003, 254 pp.*

La Constitución de Cádiz (1812) y Discurso preliminar a la Constitución, *Clásicos Castalia, Madrid 2003, 130 pp.*

mentalmente francés y con mandos siempre franceses, y otro anglo-hispano-portugués, cuyo general en jefe fue el inglés Wellington.

La canonización de este conflicto como Guerra de la Independencia se lleva a cabo al comenzar la segunda mitad del siglo XIX. La expresión creada en los años veinte y treinta –entre una y dos décadas después de producidos los hechos– se consolida en los cuarenta y cincuenta: «España», el pueblo español, se había enfrentado únicamente contra los «franceses», o contra Napoleón, en una «guerra de independencia», y había salido triunfante.

Ante esta nueva visión de la historia, ¿qué nos aporta Charles Esdaile? El autor británico –conocido por sus estudios anteriores sobre historia militar y por *La quiebra del liberalismo, 1808-1939* (Crítica, 2001)– nos ofrece en este libro algo más que una síntesis, puesto que utiliza ampliamente los testimonios coetáneos e incorpora nuevas aportaciones de los archivos españoles y británicos.

Esdaile piensa que la gran lucha que convulsionó la península Ibérica durante seis sangrientos años, tras su invasión por Napoleón Bonaparte, merece ser revisitada, y a esta revista le ha dedicado veinte años de intenso trabajo. Tanto en Gran Bretaña como en Francia, Portugal y España se han publicado un montón de imponentes historias de esta guerra pero él consideró necesaria una obra nueva ya que, esa gran masa historiográfica le parece que está muy envejecida.

En la medida en que se trata de «vieja» historia, escrita en términos de batallas, campañas y grandes hombres, no contempla las nuevas corrientes de la labor histórica que llevan revolucionando nuestra comprensión del pasado al menos los últimos cincuenta años. Al mismo tiempo, la desfigura una combinación de mito nacional, prejuicio cultural y partidismo político. En Gran Bretaña, por ejemplo, el dominio de la escena por el duque de Wellington es tal, que muchas historias de la Guerra de la Independencia escritas en inglés se limitan a meros recitados de sus victorias. En Francia hallamos un profundo deseo de explicar el conflicto en términos de la leyenda napoleónica. Y en España y Portugal una sucesión de liberales, neoabsolutistas, nacionalistas autoritarios y marxistas han pretendido todos someter la guerra a un desvalijamiento en beneficio propio.

Una visión de conjunto

Concretamente en España, la Guerra de la Independencia marcó un hito decisivo en nuestra his-

toria, no sólo por sus estragos –más de un millón de muertos, pueblos en ruinas y campos saqueados– sino porque puso los fundamentos de una larga etapa de guerras civiles que iban a acabar con la vieja sociedad del absolutismo. La importancia del periodo explica la gran cantidad de estudios parciales que se han dedicado a sus aspectos militares o políticos, o a determinadas repercusiones, pero se echaba en falta una síntesis satisfactoria. Las grandes visiones españolas de conjunto siguen siendo la del conde de Toreno (1835-1837), y la estrictamente militar de Gómez de Arteche, que vio la luz por primera vez en 1868. La síntesis de Lovett, último estudio considerado con cierta entidad, va a cumplir cuarenta años.

Hacía falta una «nueva historia» de esta sonada guerra que fuera más allá de un relato de batallas, que tomase en cuenta sus dimensiones política y social, y que incorporase los resultados de las investigaciones de las últimas décadas. Esto es lo que ha conseguido llevar a cabo Charles Esdaile.

El libro da comienzo con los orígenes del conflicto. España y Portugal se encuentran en estado de efervescencia al comenzar el siglo XIX y Napoleón está en el cénit de su poder cuando decide intervenir en Iberia. El emperador, siempre deseoso de dar muestras de sus proezas, de imponer su sello en la política y de demostrar su competencia diplomática, se hallaba ante una situación en que parecía no haber obstáculo alguno entre él y un golpe que era el más audaz que hasta entonces hubiera intentado. «Nunca había estado tan equivocado –comenta Esdaile–».

A nuestra emblemática y célebre revuelta del Dos de Mayo, el historiador británico no parece darle excesiva importancia: «Tal como habían acaecido estos tumultos no fueron especialmente impresionantes –escribe–, si bien habían de tener profundos efectos sobre lo que había de llegar». Se refiere a la oleada de levantamientos más bien confusa y heterogénea, y que considera más un estado de abierta rebelión que de revolución.

En la campaña de verano de 1808, Esdaile nos reconoce algún mérito colectivo. A propósito de la capitulación de Bailén, dice: «España estaba muy contenta, Gran Bretaña exultante, Francia consternada y Napoleón ultrajado. Era la mayor derrota sufrida hasta el momento por el imperio napoleónico y, lo que es más, le había sido infligida por un enemigo por el que el emperador no había mostrado más que desprecio». Sin embargo, en todo momento quiere dejar clara la superioridad fran-

cesa: «Los reclutas bisoños nerviosos e incontrolados –añade– que formaban el grueso de las fuerzas españolas resultaban incapaces de maniobrar en presencia del enemigo, y además muchos de ellos apenas sabían hacer uso de sus armas de fuego».

La visión que los ingleses tenían de los españoles era francamente negativa, y la que tiene el autor del libro que comentamos también. Sus páginas están plagadas de frases como las que siguen: «La inferioridad táctica de los ejércitos españoles se veía exacerbada por la baja calidad de sus mandos»; «en España, en particular, podía contarse con que cientos de soldados aprovecharían una derrota para intentar volver a casa o para alinearse con algún grupo de guerrilleros o partida de bandidos».

Nos consideraban, como mínimo, primitivos, atrasados y supersticiosos, «sólo un nivel por encima de los salvajes».

Inferiores en todo

El historiador británico destaca, en diferentes ocasiones, que franceses e ingleses encontraron en la península ibérica una confraternización: «Escandalizados por la crueldad de los españoles y de los portugueses, unidos por la profesionalidad y las fatigas y profundamente ajenos a la sociedad en que se hallaban, era natural que británicos y franceses sintieran que tenían algo en común». También quiere dejar bien claro que Wellington, en todo momento, puso de manifiesto que no quería depender de los españoles, ya que consideraba que nos encontrábamos en un estado lamentable.

Todo un capítulo del libro está dedicado a la guerra de guerrillas, la guerra popular que llegaría a representar característicamente la lucha ibérica contra Napoleón. El autor afirma que la Guerra de la Independencia evoca dos imágenes: «por una parte la invencible «delgada línea roja» de la infantería de Wellington, y por otra la figura cruel y siniestra del guerrillero español». Para los ingleses, los guerrilleros, dedicados al bandolerismo y al pillaje, eran «filibusteros regulares que subsistían saqueando el país», mientras que los franceses los consideraban un producto del salvajismo, la ignorancia y la falta de civilización. En cuanto al panorama de Portugal, el autor del presente libro afirma que era bastante parecido al de España.

También hay que decir que Esdaile ve algo de positivo en las guerrillas, y es que sirvieron para frenar el avance francés, obstaculizar la consolidación del Estado josefino, obligar a los franceses a

abandonar su disfraz de benevolencia, mantener vivo el espíritu de resistencia, convencer a los británicos de que aún merecía la pena luchar por España, obligar a Napoleón a pagar un alto precio por su intervención en la Península y evitar que Wellington fuera arrojado al mar.

La causa patriótica, los tradicionalistas y los liberales españoles ocupan unas interesantes páginas que desembocan en las Cortes de Cádiz. «La Constitución de 1812 –matiza Esdaile–, aun siendo hostil al trono, buscaba en muchos aspectos los objetivos del absolutismo ilustrado del siglo XVIII».

El autor del trabajo que comentamos, como buen inglés, considera que el papel que jugó el duque de Wellington, a lo largo de toda la guerra, fue fundamental e «insustituible». En cuanto a las relaciones entre los aliados, considera que no eran buenas, y que incluso cabía la posibilidad de que los franceses se beneficiar de ello. «Pero la alianza no falló –concluye– porque aunque británicos, españoles y portugueses se odiaban entre sí, aún odiaban más a Napoleón».

Charles Esdaile finaliza su sólida investigación preguntándose sobre el significado de la Guerra de la Independencia y sobre sus apocalípticas consecuencias en la Península: tanto en España como en Portugal el legado del conflicto sería la guerra civil.

Del enfrentamiento con Francia surgieron tres Españas: una clerical, absolutista y reaccionaria, otra secular, contitucional y progresista, y cogido entre estas dos fuerzas, un populacho cada vez más radicalizado que no se identificaba con objetivos más complicados que la paz, el pan y el acceso a la tierra y que era tan hostil a la «libertad» de los liberales como a las «cadenas» del antiguo régimen.

A pesar de los veinte años dedicados a este trabajo, su autor considera que aún queda un buen número de temas que han de recibir la atención que merecen: «es mucho lo que ignoramos –apunta–, sobre los levantamientos de 1808, sobre la creación de los nuevos ejércitos levantados por España y Portugal, sobre la respuesta del pueblo a la conscripción y sobre la naturaleza de la guerrilla». Parece que los historiadores tienen todavía mucha tarea por hacer.

Los reyes españoles y su entorno

Y mientras España y su gente se desangraba en el horror de la guerra –unos eran alcanzados por los disparos, otros eran pisoteados hasta la muerte, despedazados, abrasados en vida o empalados–,

su rey Borbón, Carlos IV, su mujer, María Luisa de Parma, su valido, Manuel Godoy, el príncipe de Asturias, Fernando, y toda su Corte, se consumían en intrigas, rivalidades, odios familiares y disputas palaciegas. De todo esto nos habla Carmen Güell en su biografía de María Luisa de Parma.

La historia que nos cuenta arranca en la Roma de 1818, en el palacio Barberini, donde María Luisa vive desterrada, y los primeros datos nos los da el diario de Carlota Godoy, hija del antiguo valido de la ex reina de España.

Por orden de su hijo, Fernando VII, María Luisa, su madre, fue destronada. Víctima de la humillación y del ultraje, pasaba los últimos años de su vida sin esperanza y en el destierro, mendigando en las puertas de los poderosos para poder subsistir. Desde esta triste situación, la esposa del pusilánime Carlos IV, va recordando, en primera persona, su infancia y adolescencia; los consejos de la abuela, Isabel de Farnesio; su matrimonio con el heredero de la corona de España; los nacimientos de sus diez hijos y sus catorce abortos; su relación con Godoy –junto con el Rey creyeron hacer «la Trinidad en la tierra»–; la revolución en la vecina Francia –desde la toma de la Bastilla a la ejecución de sus primos, los reyes Luis XVI y María Antonieta–; los contactos con Napoleón; las renuncias de Carlos IV; la animadversión mutua con su hijo Fernando, resentido, acomplejado y descontento; los proyectos del príncipe de Asturias; la primera subida al trono de Fernando VII, la temporal abdicación, su retorno como el «Deseado» y la inmediata traición: su primera medida como rey de España consistió en suprimir las Cortes de Cádiz y abolir la Constitución.

El «Deseado» por los españoles hace su entrada triunfal –según Carmen Güell pone en boca de la ex reina– con una triple venganza: de un lado cayeron los colaboradores de José Bonaparte, algunos de los cuales terminaron en el patíbulo; de otro, los liberales y sus amigos, que paradójicamente habían sido quienes le ayudaron a recuperar el trono, y, por último, «se vengó de nosotros, de Carlos, de Manuel y de mí, las principales víctimas de su hostilidad».

La autora de esta biografía recoge los hechos con sutileza para que el lector saque sus propias conclusiones. Evoca los sentimientos de María Luisa como vivaz princesa italiana enfrentada a la nobleza española y relata el drama de una mujer, ya en el trono, que creyó encontrar en un apuesto e inteligente guardia de Corps extremeño el valido ideal

para un convulso país. Durante este tiempo tiene lugar el motín de Aranjuez, la invasión napoleónica, la Farsa de Bayona y la Guerra de la Independencia. Con estilo ágil, descripción amena y un barniz folletinesco, que el propio guión exige, Güell nos refresca la memoria de una movida y turbia etapa de nuestra historia.

La agitada vida de ¡Viva la Pepa!

La primera de las Constituciones españolas –conocida popularmente por La Pepa–, dada por las Cortes de Cádiz de 1812, derogada en 1814 por Fernando VII, restablecida en 1820 y derogada de nuevo en 1823, ha sido reeditada, una vez más, por Clásicos Castalia, con motivo de la celebración del veinticinco aniversario de nuestra actual Constitución.

El libro se inicia con un discurso preliminar a la Constitución, texto con el que se justifica el Código Fundamental, escrito con un gran brillo literario y que constituye por sí mismo un documento esencial del liberalismo español del siglo XIX.

El fallecido profesor Francisco Tomás y Valiente atribuyó al código gaditano la «triple dimensión de origen, modelo y mito» del constitucionalismo español. Hoy continúa siendo un punto de referencia clave.

Isabel de Armas

América en los libros

Gloria Corpas Pastor (ed.): *Recursos documentales y tecnológicos para la traducción del discurso jurídico (español, alemán, inglés, italiano, árabe). Granada: Comares, 2003, 328 pp.*

Siendo una ciencia muy nueva (una rama de la lingüística que algunos quisieran ver como epistemológica mente más autónoma), la traductología ha progresado mucho en los últimos decenios incluso en el desarrollo de sus propias ramas, una de las cuales, la más importante para el mundo profesional, es la de las traducciones de especialidad. De éstas, el grupo de mayor trascendencia para el rector laboral es sin duda el el relacionado con el mundo de la técnica (más del 80% del total de las traducciones), pero la especificidad de cada ciencia otorga necesariamente un carácter muy definido también al ámbito de sus propias traducciones. Así, por ejemplo, al de las traducciones jurídicas. El avance de las tecnologías aprovechables por los traductores está fomentando, a su vez, los estudios interdisciplinarios tendientes a mejorar la integración entre las ciencias (jurídicas y traductológicas) y sus herramientas. No es de extrañar, entonces, que en España, que en los últimos decenios ha progresado enormemente en la enseñanza de lenguas extranjeras, produzca en sus universidades proyectos, como el del «diseño de un tipologizador textual para la traducción automática de textos jurídicos», tendientes a incorporar tecnologías de punta en la profesión del traductor.

El presente volumen deriva de dicho proyecto, orientado hacia el grupo de idiomas indicado en el titulo y hacia la producción de un tipo determinado de texto jurídico: el contrato de compraventa de bienes inmuebles. El carácter multilingüe del tipologizador implicó, entre otras cosas, la creación previa de una interiengua que fungiera de comunicador común al total de idiomas, para evitar una comunicación por pares de lenguas que habría degenerado inevitablemente en una multiplicación de los pasos de cada una de las direcciones en que se traduzca, sin mencionar la muy probable distorsión formal y conceptual en las traducciones resultantes.

Los quince capítulos del libro están presentados con una progresión lógica de los contenidos, partiendo de lo más general traductológica-

mente (I: «Traducción automática y generación textual») o jurídicamente (V: «Evaluación de recursos electrónicos de información jurídica»). De cada rama parten las derivaciones de carácter cada vez más aplicado, comenzando con las herramientas electrónicas (II: Diseño de un tipologizador para la traducción jurídica: del corpus al prototipo textual»; III: Modelo de *header* y DTD para la gestión de corpus multilingües»; IV: «Aproximación al módulo de generación textual multilingüe»), y continuando con los materiales relativos a una sola de las lenguas utilizadas (VI: («Selección de recursos en la red Internet para el estudio del alemán como lengua de especialidad (sector inmobiliario)»; VII: «Portales y sitios para el estudio del discurso jurídico en lengua inglesa»; VIII: «Documentación jurídica digital: selección de sitios *web* en italiano»; IV: «Breve catálogo de recursos jurídicos para el estudio del árabe en la red Internet»).

Casi todos los capítulos restantes se centran en los aspectos propiamente jurídicos de cada país implicado y en el fundamental estudio de los tipos de texto correspondientes (X: «Características generales del contrato de compraventa en el ordenamiento jurídico español. La compraventa de bienes inmuebles»; XI: «Los contratos de compraventa de inmuebles en Alemania: ubicación en el sistema jurídico y tipología»; XII: «El contrato de compraventa en el ordenamiento jurídico italiano, con especial referencia a la compraventa de bienes inmuebles»; XIII: «Introducción a la transmisión de bienes inmuebles en el Reino Unido»). Finalmente, el estudio de los diversos casos desemboca en una utilísima aplicación didáctica (XIV: Propuesta docente de estrategia documental para la traducción especializada: simulación de un encargo jurídico inglés-español»), no sin profundizar en el estudio contrastivo de los casos más disonantes (XV: «El lenguaje jurídico en español y en árabe. Una misma situación con enfoques divergentes. Una misma necesidad de traducción con soluciones diferentes»). En total, un conjunto de estudios que es necesario aplaudir, con la esperanza de que tanto sus autores como sus respectivas universidades cuenten con el apoyo financiero imprescindible para poder continuarlos.

Gloria Corpas Pastor / María José Varela Salinas (eds.): *Entornos informáticos de la traducción profesional. Las memorias de traducción. Granada: Atrio, 2003, 339 pp.*

Entre 2000 y 2002, la Universidad de Málaga organizó dos

cursillos relacionados con los entornos informáticos de la traducción; uno de ellos estaba centrado en las memorias de traducción, recurso actualmente imprescindible para el traductor profesional. Estas memorias, dicho en pocas palabras, permiten comparar original y versión de un texto ya traducido con otro nuevo pero semejante (por ejemplo, el manual de instrucciones del nuevo modelo de una máquina determinada); el traductor decide en cada paso si es posible y conveniente emplear o no en tal o cual fragmento la traducción anterior; evidentemente, cuantos más fragmentos ya existentes puedan reutilizarse, más ahorro se alcanzará en tiempo de trabajo. Pero también en calidad, puesto que la traducción anterior ya habrá pasado por las fases de maquetación y revisión final. Como el programa informático en tales casos traduce por su cuenta, aunque no sea más que fragmentos, se habla de «traducción asistida»: el traductor sigue siendo imprescindible, pero menos (tiempo) que antes.

Es evidente que tales programas constituyen un progreso inmenso en la tecnologización de la labor traductora. Desde que se constató la imposibilidad de lograr en un plazo razonable un sistema que, por imitación de las facultades mentales del hombre o por descodificación completa de la estructura de la lengua, nos suministre una traducción realmente automática, diversas empresas se han concentrado en la confección factible de programas que, sin traducir, suministren al menos traducciones previas aunque fragmentarias. Las editoras del presente volumen son conscientes no sólo de la importancia de estas herramientas informáticas sino también de la carencia total o parcial de enseñanza universitaria de las mismas; por ello han resuelto publicar algunos de los excelentes materiales del cursillo antedicho, junto con trabajos, igualmente dignos de atención, de otros especialistas del sector.

Es por ello que varios de los capítulos versan directamente sobre alguno de los programas en cuestión: Déjá Vu 3.0 y su versión mejorada DVX, o bien Trados 5.5 y Trados 6.5 en sendos capítulos, o Star Transit XV, MultiTrans Pro 3 y Wordfast analizados por otros tantos especialistas (en parte personal de las empresas que distribuyen los programas). Otro capítulo compara los sistemas de memoria de traducción con los de EMBT (traducción automática basada en ejemplos), que algunos usuarios confunden; pero en los segundos el grado de automatización es muy superior; los autores concluyen con una lista utilísimas sugerencias para mejorar el primer grupo de sistemas. El capítulo que

compara Transit XV y Déjà Vu 3.0 llega a la conclusión de que la microplantilla del proyecto danés EAGLES empleada para la evaluación es demasiado general, e invita a redactar un modelo más específico. Un nuevo capítulo analiza los sistemas menos conocidos en España (Wordfast, Ecco y Trans Suite 2000), pero no con la intención de evaluarlos comparativamente sino de informar sobre los aspectos relevantes de cada uno. Otro capítulo explica un caso concreto, el proceso de traducción (con memorias de traducción, por supuesto) de la interfaz de usuario de un programa informático. Y el penúltimo capítulo insiste en «varios aspectos que la tecnología misma nos invita a olvidar: las combinaciones de nuevas y viejas estrategias, la evaluación crítica de una pluralidad de herramientas, el papel activo del traductor, y sobre todo los fines humanos de la comunicación» (287).

Los trabajos más globalizantes son los dos primeros y el último: el primero por tratar de la «gestión de proyectos» en el ámbito de la traducción empresarial», el segundo por abordar la utilización de memorias de traducción en general en el caso concreto de la Comisión Europea (institución ideal para buscar una visión panorámica), y el último (firmado por las editoras) por su cambio total de perspectiva pasando a considerar la enseñanza de los entornos informáticos en las licenciaturas de Traducción e Interpretación. Estos tres trabajos de síntesis son los que, en un futuro próximo, mejor permitirán evaluar el empleo profesional de tales medios y la adecuación de la formación de sus usuarios.

Historia del futuro - Una panorámica de los métodos usados para predecir el porvenir, *Pablo Francescutti. Madrid: Alianza, 2003, 274 pp.*

La panorámica empieza con la astrología mesopotámica, los oráculos del mundo clásico y el profetismo bíblico; con el avance cronológico, el autor (sociólogo de la madrileña Universidad Rey Juan Carlos) va desplazando automáticamente el centro de gravedad hacia las predicciones que podríamos llamar científicas, no vinculadas con la magia ni con la creencia en un futuro predeterminado. El resultado es una obra sumamente culta, pletórica de informaciones y redactada con suma elegancia. Cada capítulo va claramente unido al anterior. El producto no es tanto una colección enciclopédica de datos sino que, por debajo de esa superficie multicolor, proporciona una bri-

llante descripción parcial de numerosas mentalidades y cosmovisiones reflejadas en otras tantas maneras de considerar el futuro. Este hilo conductor es la enseñanza magna del libro, la que nos sorprende a cada paso con explicaciones de fenómenos (como la utopía filosófica, las estadísticas matemáticas y los pronósticos médicos o meteorológicos) que creíamos conocer ya bastante bien.

Para el año 2000, los futurólogos habían anunciado que los robots nos librarían del trabajo pesado, tendríamos colonias en otros planetas, estaríamos satisfechamente imbuidos de plástico, y el *non plus ultra* de la urbanística serían los rascacielos cada vez más altos e intercomunicados mediante helicópteros; también habían anunciado catástrofes mundiales como el estallido demográfico y el agotamiento de las materias primas y de los alimentos, así como una guerra nuclear eminentemente devastadora. Al mismo tiempo, nadie habla previsto la caída del muro de Berlín (y su cola de ingentes cambios geopolíticos) ni la difusión de las computadoras (el lado semi pop y cuasi tecno de la revolución electrónica) ni la peligrosísima acumulación de desechos nucleares. De la misma manera que no se dio del todo en el clavo con los anuncios sobre nuestro tiempo (ya no nos desvivimos por el plástico ni por habitar la cima de un rascacielos), así tampoco está sembrado de éxitos el resto de la historia global de los métodos de pronóstico.

No sobrevino el fin del mundo repetidamente anunciado dentro del cristianismo, y la Iglesia terminó por declarar indeseables las profecías de cualquier cuño. La astrología no desapareció, pero sobrevive laica; además fue sustituida en algo por el cálculo de probabilidades y, en parte no desdeñable, por la astronomía (predicción de eclipses, etc.). El género renacentista de la utopía, iniciado como crítica al presente, a partir del siglo XVIII, alimentó también visiones optimistas de un futuro sin guerras ni clases, con tecnologías limpias y una justicia impecable; en resumen, con un progreso ilimitado. Esta concepción apriorística del progreso como inherente a la historia volvió a revolucionar, entonces, la visión del mundo; si bien cayó en desprestigio hace ya muchos futuros, parece negarse a desaparecer del todo; subsiste en el inveterado optimismo histórico, que rivaliza y alterna con el pesimismo de los que, sin hacer intervenir ya la religión, no por ello dejan de ser apocalípticos; el mismo apriori con signo cambiado. Un lado innegablemente bueno de la fe en el progreso fue este corolario: la necesidad de de-

jar una herencia valiosa a la humanidad por venir. Otro fue la relativización del culto a los antepasados. Otro menos bueno fue el que los antepasados fueran sustituidos, en su función modélica, por el *self made man.*

Luego de repasar asimismo las intromisiones del arte en lo que vendrá (la ciencia ficción y la vanguardia pictórica conocida como futurismo), nuestro autor pasa a tratar los pronósticos militares (sobre todo los relacionados con las dos guerras mundiales) y el nacimiento de la futurologia después de 1945, pero haciendo hincapié en los decenios posteriores. En los años 60, por ejemplo, cosechó éxitos la tendencia no tanto a predecir el futuro como a modelarlo, pero también empezó la crítica fuerte a ciertas tecnologías de punta. En los años 70 prosperó la desilusión frente al futuro (el presente había traído la contaminación ambiental, la guerra de Vietnam y el miedo a la guerra nuclear apocalíptica), con la consiguiente desconfianza en las predicciones y en la generación anterior, madre de los desastres. La generalización de esta desconfianza en los años 80 (Chernóbil, neoliberalismo, etc.) fomentó el ecologismo y reavivó la conciencia de la responsabilidad frente a las generaciones futuras. Los años 90, finalmente, vivieron un frenesí predictivo, por ejemplo en economía (con fracasos sobre el largo plazo pero con insistencia en una planificación a corto plazo), aunque no sin el evidente progreso consistente en rechazar cada vez mayor el determinismo en favor del probabilismo y en tomar conciencia de la impredictibilidad intrínseca del avance tecnológico.

No había hasta ahora en castellano un libro así. Los criterios mercadotécnicos impusieron la eliminación de las referencias bibliográficas dentro del texto (no, por cierto, la de la bibliografía final); si el libro alcanza el éxito que merece, no estaría mal reponer aquéllas a costa de la delgadez librobolsillista.

Agustín Seguí

La poesía de Pedro Páramo, *Maximino Cacheiro Varela, Huerga y Fierro, Madrid, 2004, 183 pp.*

Es casi seguro que al leer este título la mayoría de los lectores supondrán que la obra es un análisis crítico de la novela de Juan Rulfo, y tendrán razón, pero a la vez estarán equivocados, porque no es sólo un ejercicio de crítica literaria. La obra ofrece una faceta original que conviene dilucidar someramente.

Su autor, Maximino Cacheiro Varela, es uno de los más reputados especialistas en literatura hispanoamericana del momento y un poeta de fina sensibilidad. Hay que tener esto muy presente para poder llevar a cabo un acercamiento inicial a esta obra.

El libro se estructura fundamentalmente en dos bloques.

En el primero, tras una breve biografía introductoria, se analizan los siguientes apartados: a) teorías sociológicas; b) estructura de la novela, c) tiempo, d) espacio-paisaje; e) personajes, f) estilo, g) influencias, y finalmente, h) interpretaciones, donde lleva a cabo una creativa reescritura de las aportaciones de la crítica rulfiana en este campo. Es de particular interés, y novedoso, el estudio del montaje de los fragmentos a partir de las teorías cinematográficas de Deleuze, así como el pormenorizado estudio de los personajes. Cierra este bloque, una profusa bibliografía (más de 130 entradas) con libros, artículos y entrevistas a Juan Rulfo, que se acercan al autor jalicense y a su obra desde cualquier perspectiva imaginable. Sólo se echa de menos una lista de las mejores ediciones de la novela, que acaso haya sido un error de impresión.

El segundo bloque es una *lectura crítico-poética* según terminología de nuestro crítico.

Llama la atención de quien inicia la lectura de esta segunda parte el que Cacheiro, después de numerar los setenta fragmentos que conforman la novela respetando su orden de aparición en la diégesis, lleve a cabo una nueva reestructuración del texto. En la nueva ordenación todos los fragmentos que se localizan temporalmente en vida de Pedro Páramo se siguen los unos a los otros sin solución de continuidad. Como consecuencia de ello, la misma continuidad lineal se da en los fragmentos que protagoniza Juan Preciado. Cacheiro ha separado los dos tiempos narrativos de *Pedro Páramo*, es decir, aquel en el que vive el cacique (al que denomina serie B), y que aparece en primer lugar y aquel en el que vive Juan Preciado (al que se denomina serie A), y que aparece a continuación. Sigue a esta *Serie de Juan Preciado*, una conclusión. Con todo, no es esta modificación estructural la gran diferencia con el texto original. Lo que realmente sorprende al lector es descubrir que el profesor Cacheiro no transcribe el fragmento de *Pedro Páramo*, sino que lleva a cabo una paráfrasis poética del mismo, al que sigue una explicación crítica del fragmento original. De tal modo, que cada fragmento se convierte en un poema. A su vez, los poemas se caracterizan por una serie de rasgos. Así, tenemos una peculiar estructura formal, ya que siempre aparecen en primer

lugar los nombres de los personajes que participan en el fragmento en prosa, a continuación el número del fragmento en la novela, después, y a modo de título identificador del fragmento, la primera oración del mismo, y sólo entonces el texto poético, pero sobre todo su característica más destacable es la habilidad para recoger en los generalmente breves poemas, no la idea principal, sino la esencia temática y poética del fragmento. Porque quizás haya que aclarar que el autor de *La poesía en Pedro Páramo,* no versifica el texto en prosa, sino que al mismo tiempo que respeta el léxico que aparece en la obra de Rulfo lleva a cabo una recreación poética de la misma.

Sigue a cada uno de los poemas un breve texto explicativo donde se analizan mitos, creencias religiosas, supersticiones varias, objetos simbólicos, etc, y se identifican voces y realidades (mundo de los vivos – mundo de los penitentes), que clarifican momentos de la novela que pueden haber confundido a algún lector de *Pedro Páramo.*

En fin, se puede decir que Maximino Cacheiro consigue reflejar lo semánticamente esencial de cada fragmento, y como no, la tragedia del existir y la muerte, ya que tanto la una como la otra se dan en una soledad ontológica, que se intuye en las enunciaciones de los personajes rulfianos. Así, logra con *La poesía en Pedro Páramo,* una aportación interpretativa original en un estudio que trata de compaginar el rigor crítico con una veta artística.

Xurxo Aristegui González

Los libros en Europa

I vincoli del disinganno. Per una nuova interpretazione di Montaigne, *Nicola Panichi. Leo Olschki Editore, Firenze, 2004, 466 pp.*

Prosiguiendo la serie de sus trabajos sobre Montaigne, la escritora de Urbino aborda la situación del escritor de Burdeos en su contexto renacentista y en su actualidad. Para ello privilegia la noción de vínculo plural propuesta por el humanismo: vínculos entre individuos, del hombre con la naturaleza, entre civilizaciones y culturas, y el más paradójico y decisivo, el vínculo de diferencia del yo consigo mismo. En éste se basa el razonamiento de la soledad como duplicidad y de apertura al otro, hasta colocarse en su punto de vista.

Montaigne, en efecto, ha intentado una de las empresas mayores de Occidente: mirarse desde la otredad, bajo la conducción de esa madre prudente y justa que es la naturaleza. En ella alienta el valor pedagógico de una suerte de persuasión subterránea que aflora en la diversidad humana de las culturas. Somos todos diferentes en ellas, que son nuestras realidades y realizaciones, pero somos, al tiempo, iguales en dignidad.

En estos incisos reside la insistente modernidad de Montaigne, porque fundamentan la existencia de la tolerancia como hondura natural de nuestra condición, y rechazan la fuerza imperial y la tiranía como patología de la vida política. El hombre se duplica porque se imagina otro e imagina al otro. Así, la imaginación es órgano del saber y modelo de reflexión, más allá o más acá del razonamiento y de la ciencia. El ser es discurso, decir a los otros, punto de partida del vivir juntos y apretar relaciones. Decir es siempre decir al otro, tenerlo en cuenta, demandarlo, imaginar que se hace cargo de lo dicho.

El yo «alterado» de Montaigne es inestable, ondulante, hasta intermitente. Pero no cae en el extremo del escepticismo que se niega a sí mismo como nihilista sino, por el contrario, se afirma afirmándose en los otros. Un elemento de fuerte afirmación es, como subraya Panichi, la libertad de consciencia porque obliga, curiosamente, a proclamar al sujeto: soy libre.

Un paciente recorrido textual y bibliográfico cumple con orden y diafanidad la autora, demostrando por qué y cómo el bordalés resulta nuestro contemporáneo y no, según manda la rígida erudición, nosotros contemporáneos de él. Entre las enseñanzas de Montaigne figura la de que la historia ondula y deviene en una especie de presente continuo donde su ayer es nuestro hoy.

Ortodoxia y herejía entre la antigüedad y el medievo, *Emilio Mitre. Alianza, Madrid, 2004, 188 pp.*

¿Qué es una herejía? Difusamente, este libro da una respuesta: la ortodoxia que no pudo ser. Para probarlo, examina la formación de la ortodoxia católica a lo largo de la Edad Media. Siendo en su origen el cristianismo una escuela mesiánica judía reunida en torno a Cristo o a Juan el Bautista, esencialmente apolítica, se convierte en una organización continental con voluntad universal y, finalmente, en la religión imperial romana. Para ello se distancia paulatinamente de su matriz judía y de toda gnosis, instaurando una cultura del discurso autorizado por los sabios de la institución, representante única y exclusiva de la inspiración divina, del Verbo que aletea en el Espíritu Santo, y declarando hereje a quien no coincida con ella. O sea: es el poder de excluir lo que excluye al hereje y convierte a la secta en institución.

El medievo conoció docenas de herejías y una paulatina formación de la ortodoxia, que resultó católica como pudo ser arriana o prisciliana. Las discusiones entre teólogos oscilan entre lo pintoresco y lo patético, sobre todo al pensarse que, por quisquillas de palabras, la gente se mataba, era torturada y encarcelada. En general, como muestra Mitre, la Iglesia tendió a forjar verdades permanentes, sin pizca de novedad, exotéricas, razonadas, en síntesis: discursivas. Verdades que debían explicitarse y, en consecuencia, podían ser controladas.

El autor expone, con excelente capacidad sintética y profusa cita de fuentes, el estado de la cuestión. Por un lado, interesa a quien interroga a esta Edad Media tan discutidora y sutil, enorme y delicada como una catedral gótica. Por otro lado, señala que la disputa entre pensamiento ortodoxo y libertad de pensamiento, está lejos de ser inactual. Que concilios y artículos de fe sigue habiéndolos y no sólo entre eclesiásticos.

En busca del entendimiento. Conversaciones a la orilla del mar, *Alain. Edición de Robert Bourgne. Traducción de Carmen García Cela. Losada, Madrid, 2004, 220 pp.*

Losada sigue con su buena costumbre de editar a Alain, el filósofo olvidado o desconocido en nuestra lengua. Ahora toca el turno a una suerte de nueve diálogos platónicos escritos en 1929 y en los cuales la orilla del mar simboliza la estabilidad de la naturaleza frente a la inestabilidad del devenir humano y su pensamiento. La naturaleza rompe el pensamiento porque es impenetrable y evidente, dos cualidades que resultan incompatibles al entendimiento. Alain juega con el doble sentido del *entendre* francés: entender y escuchar. No simplemente ver sino oír con atención la voz de lo invisible.

Paul Valéry está presente en estos coloquios, aunque sin nombrarlo, acaso citando algún verso suyo como si fuera anónimo (lo que Valéry mejor ansiaba). Como en él, en Alain la obsesión es la calidad última de lo real, que se persigue sin alcanzarse. La idea se hace palabra. Si no se verbaliza, no es nada pero si se verbaliza se convierte en cosa, algo que puede medirse y cuya medida es meramente relativa. Conocer, en tanto es conocer de cosas, supone o implica intuición. Impone, a su vez, un orden en el mundo inenarrable de las cosas. Entre la intuición que es instantánea y el orden que es sucesivo, se mueve el pensamiento sin dejar de moverse, como el mar. Y la palabra que lo manifiesta, tampoco cesa de moverse entre el sonido que se escucha y el sentido que se siente y se razona.

Alain huye del sistema, de la jerga, de la demostración. Quiere que su escritura simule o imite el movimiento de lo real, que afecta también a la interioridad del lenguaje. Es un dialéctico, aunque el vocablo no le guste, porque lo entiende como mero uso del dialecto, de la palabra que demuestra y concluye. O, por mejor decir, actúa como ese poeta cuyo modelo es convertir las paradojas en lugares comunes, lugares donde todos coincidimos, como en un atardecer estival a orillas del mar.

¿Qué es la política? Tres respuestas: Aristóteles, Weber y Schmitt, *Javier Franzé. La Catarata, Madrid, 2004, 247 pp.*

La existencia de la política como teoría y actividad parece ser una de las constantes del pensamiento occidental. A ello se añade que, en buena parte de su recorrido, se ha pensado como algo universal. Franzé, politólogo

argentino radicado en España, hace un rastreo sistemático del problema, exponiéndolo con un lenguaje de sintética diafanidad y en un orden que favorece el itinerario a través de una selva intelectual especialmente densa.

Los elementos en juego se remontan a una disidencia griega (cuándo no): los sofistas, para quienes las políticas son divergentes sistemas de valores, neutros entre sí e incomunicables –relativos, en consecuencia– y Platón, que propone valores políticos universales, objetivos y absolutos. Una síntesis puede ser Aristóteles, cuyo realismo admite las categorías platónicas, pero dadas como distintas en el espacio y en el tiempo, o sea vistas como históricas y no como intemporales.

El cuestionamiento de la construcción aristotélica tiene como escenario privilegiado la Alemania del siglo XX, con Max Weber y Carl Schmitt en cabeza. Para ambos, con matices, lo político no es del orden de los valores y los fines, como en conclusión propone el maestro peripatético: la política es, como la ética, una disciplina del deber ser, que atañe al bien, a la felicidad de la vida en común, a la razón como facultad para hallar pautas objetivas de convivencia que aseguren la realización del bien general.

Weber y Schmitt sitúan lo político en el mundo de lo fáctico que se vuelve jurídico, o sea norma compulsiva. Son el poder y su ejercicio –la guerra o el dominio– quienes fundamentan la norma y no al revés. La política, según quería ya Clausewitz es bélica o posbélica, batalla o armisticio, pero no discusión y pacto.

Como bien señala Franzé, una zona decisiva del mundo contemporáneo puso en escena, durante el siglo XX, la facticidad de la política, ajena a cualquier consideración universal que no fuera el poder mismo, abstracto y vacuo de contenido. Un pesimismo antropológico acompañó a esta tremenda experiencia y sabe el tiempo si no seguirán en dura compañía como programa de futuro.

Federico García Lorca. L'oeuvre et les sexes imaginaires, *Michèle Ramond. Édisud, Aix-en-Provence, 2004, 192 pp.*

El mundo lorquiano, tan rico de noticias sensibles, corporales, no podía dejar de interesar a una mirada atenta como la de Ramond, en busca de las identidades sexuales en juego. Las hay de todos los colores y gustos. La mujer que instaura el mito de la gran virilidad, el hombre de buen semen que llena el mundo (la aldea) de hijos legítimos o menos; la madre que se convierte en un ser intangible por la mediación del tabú hasta que se la descubre masculina,

rígida como la misma Ley; el Ginófalo, por fin, alma de la vida sexual donde se encuentran lo masculino y lo femenino en un individuo, sea el que se forma en el instante vertiginoso del coito o el que, como Tiresias, vive parte de su vida en una u otra mitad genital.

El derrotero de Ramond por la obra lorquiana es minucioso y su ordenada exposición va no sólo documentando sino también fundando con certera lógica cuanto va sosteniendo con su casuística. El libro servirá a quienes se adentren en Lorca con unas claves inhabituales, lo cual es saludable, porque el mundo de lecturas lorquianas está saturado de repeticiones y de falsos respetos a un supuesto prócer nacional de las letras. Pero también resultará útil a los que mediten sobre la rica y sinuosa identidad sexual de los sujetos humanos, investigada por los poetas allí donde hay que hacerlo: no en el gabinete de fisiología sino en el universo de lo imaginario.

Retrato del joven Wittgenstein, *George Hendrik von Wright. Traducción de Juan José Lara Peñaranda. Tecnos, Madrid, 2004, 172 pp.*

Wittgenstein llegó a Cambridge en 1911 y conoció a David Pinsett en las clases de Bertrand Russell. Mantuvo con él una estrecha amistad, en Inglaterra y a lo largo de varios viajes. La guerra de 1914 los separó aunque siguieron comunicados por carta a través de Suiza, ya que sus países eran enemigos. Pinsett murió en un accidente aéreo en 1918.

Se conservan numerosas entradas del diario de Pinsett en las que menciona a su amigo. También, las cartas dirigidas a éste. Las de Wittgenstein se han perdido. Si hubo entre ellos una intimidad intelectual o de otro tipo, nada queda en estos documentos, que servirán a los biógrafos para determinar fechas y lugares. El filósofo fue, alternativamente, reservado y confidencial en cuanto a su vida interior. Aquí, las reticencias priman. La filosofía suya, tan objetiva, si se quiere aceptar el adjetivo, es una muralla que lo señala y, a la vez, lo aísla.

Los editores y recopiladores han cumplido una tarea puntual y documentada en lo que hace a la vida de Pinsett y los suyos, ya que la correspondiente a Wittgenstein está repetidamente elaborada.

La evolución de la libertad, *Daniel C. Dennett. Traducción de Ramón Vilá Vernís. Paidós, Barcelona, 2004, 383 pp.*

La vieja disputa entre determinismo y libre albedrío se reformu-

la constantemente, lo cual puede significar que, según pasa con las grandes cuestiones metafísicas, no tiene solución. Dennet se sirve de una graciosa figura para plantear el tema: nuestro organismo es una complejísima suma sistemáticas de células, autoritarias y sumisas, en tanto nuestros valores e intereses poco tienen que ver con ellas. O sea: estamos determinados a la vez que somos libres.

Una punta de solución se advierte en el libro de nuestro autor: el determinismo no es incompatible con la libertad. Determinismo no es fatalismo, sino averiguación de causas. Cuando sabemos en qué consiste la necesidad sucesiva del efecto respecto al nexo causal, dejamos de estar sometidos a él. La consciencia de la necesidad es el principio de la libertad, nos siguen diciendo Spinoza y Hegel.

El hombre es un animal que se sabe animal e intenta decirlo por medio del lenguaje. Estos dos elementos distintivos, la autoconsciencia y la palabra, son indispensables para construir el mundo humano de la libertad. Como se ve, no se trata de una libertad originaria, a la manera romántica de la espontaneidad primitiva del hombre, sino de una conquista paulatina en la cual las ciencias tienen mucho que hacer y algo que decir. Pero quien más tiene que decir es la filosofía.

Dennett reúne ambos extremos y los maneja con orden y amenidad. El libro sirve al filósofo, al científico y al perplejo animal autoconsciente y locuaz conocido como *homo loquens*.

Pensamientos. Cartas. Testimonios, *Marco Aurelio. Estudio preliminar, traducción y notas de Javier Campos Daroca. Tecnos, Madrid, 2004, 204 pp.*

Diversas fuentes textuales del emperador que escribía (o el escritor que imperaba) sirven para la presente antología: cartas, testimonios de terceros y lo que genéricamente se conoce como sus *Pensamientos*, escritos fragmentarios de vejez que se suelen agrupar en doce libros y comprender 488 textos.

Lo más interesante de Marco no es su minucia histórica sino su actualidad intelectual. Más ampliamente, todo lo que el estoicismo tiene de contemporáneo, según se viene explorando en nuestro tiempo, por parte de especialistas como Marta Nussbaum y otros. El filósofo que da en político o el político que filosofa tienen una urgencia negativa en esta época de pragmáticos y gestores que parecen gobernar sin pensar como si la gestión se pensara a sí misma, de modo inerte y estructural. Marco es, en este sentido, platónico,

pues considera el ideal del gobernante como un pensador en acción. Un pastor de pueblos, un padre providente que no olvida su ascendencia divina ni su carácter de juez inapelable.

En el otro extremo, sus cartas están exentas de reflexión política y filosófica, y se concentran en la anécdota de su vida diaria y en su preocupación por afinar su instrumento literario, lo que hoy llamaríamos estilo o escritura.

En tanto buen estoico, Marco rechaza la especulación pura y entiende la filosofía como una disciplina que resuelve problemas de conducta y conduce al individuo hacia la convivencia, o sea hacia la sociedad y la política. La generalidad aspira, además, a lo universal, y en esto pensadores cristianos hay que compatibilizan al emperador con el cristianismo como proyecto de religión universal.

Igualmente contemporánea suena su reflexión sobre el sujeto en tanto pluralidad y el lugar donde no hay propiamente ya una persona, lugar atópico como lo denomina Campos Daroca, el lugar virtual del escritor. Verlo todo y examinarlo en consecuencia, es la tarea de Nadie, donde se cumple la utopía de una palabra coextensiva al pensamiento. Lugar, también, de la libertad interior del individuo, la única auténtica, que desagua en un postulado republicano e igualitario, el ideal ético de no ser esclavo ni amo de nadie. Si se prefiere: una fórmula perfectamente moderna de la libertad, que implica piedad y tolerancia, según concluye María Zambrano. A diferencia de otros estoicos, en efecto (Séneca es el más ilustre), Marco nunca imagina al hombre huidizo de las asechanzas del mundo, sino siempre en situación mundana, temporal, cívica.

Más allá de la erudición y la curiosidad biográfica, el pensamiento del emperador que pensaba resulta interesante a un lector contemporáneo y disponer de este tipo de antologías es la mejor manera de empezar a percibirlo como tal.

Olas, *Eduard von Keyserling. Traducción de Eugenio Bou. Minúscula, Barcelona, 2004, 223 pp.*

Empieza felizmente a conocerse en castellano la obra de Eduard von Keyserling (1855-1918), letón en lengua alemana. Este relato, engarzado en la mejor tradición germana de la *Erzählung*, justifica la novedad. En pocos trazos, casi todos indirectos, el autor evoca una sociedad y anecdotiza las principales fuerzas de la vida: la relación con la naturaleza, la incertidumbre y el empuje del amor, la muerte, supuesto que la muerte sea susceptible de anécdota.

Un grupo de veraneantes en una playa muestra la clásica divergencia humana de la literatura centroeuropea: los artistas, los nobles, los burgueses. Los artistas pretenden ser los nobles anárquicos de la sociedad burguesa, en tanto los nobles invocan titulaciones caducas y actúan como burgueses. Los burgueses del negocio o el funcionariado, son lo que son, en tanto los otros son lo que no son. Keyserling conoce bien los modos en que pueden dialogar convertidos en personajes. La elegante precisión de las escenas coloquiales y la sutil manera de reflexionar sobre lo dicho, a cargo de los mismos actores, muestran la maestría del narrador para escoger, que es lo propio de los buenos narradores.

Ironía comedida, prejuicios de clase, gazmoñerías disfrazadas de buenas costumbres, ambigüedades del sentimiento se retratan sobre un fondo romántico de accidentes naturales que favorecen la atmósfera de lo ocurrido. El mar, con sus olas impasibles o violentas, es la alegoría de ese mundo metamórfico, del paso constante del tiempo y de la indiferencia cósmica ante los destinos humanos.

Buenos parientes literarios pueden evocarse a través de Keyserling. Schnizler y Thomas Mann entre los germanos. Meredith, Hardy y el mejor Forster, entre los ingleses. Vaya, simplemente, para orientar al lector que se encuentra por primera vez con este seguro y fino narrador que disfruta melancólicamente del espectáculo de la vida e intenta que lo compartamos.

La sociedad invisible, *Daniel Innerarity. Espasa-Calpe, Madrid, 2004, 227 pp.*

Rematando una trilogía iniciada con *Ética de la hospitalidad* y *La transformación de la política*, el autor propone el libro comentado y que ha merecido el Premio Espasa de Ensayo 2004. El punto de partida es el hecho de que entre el sujeto individual y la sociedad hay una relación de invisibilidad que surge de la extrema complejidad de las sociedades actuales. Este vínculo paradójico que, en vez de relacionar, separa, no puede explicarse ya suficientemente por la clásica categoría de la alienación sino, más bien, por la de extrañeza. La sociedad se ha vuelto extraña a cada uno de sus supuestos componentes: invisible, inconcebible, meramente virtual, excluyente, riesgosa, simulada, vivida por representación y oportunidad, con una multitud de alternativas individuales que no se advierten como sociales.

Si algo social permanece es la prevalente información que, como

quiere T.S. Eliot, ha significado la pérdida de conocimiento que ha significado, a su vez, la pérdida del saber. Es un mundo más indeterminado, más abierto, más plural, más interpretable pero, asimismo, menos contestable. Hemos alcanzado en él cotas desconocidas de libertad aunque se ha vuelto ilegible y opaco, de una irreductible falta de transparencia.

Innerarity, examinando una ordenada casuística en los incisos de lo sociable contemporáneo, huye de cualquier pesimismo cultural o crítica aristocrática de la cultura de masas. Rescata, por el contrario, la subsistente categoría de futuro, única salida a este exceso de orden que tiene una apariencia de caos. No podemos adivinar con facilidad el futuro, como en el tiempo de las grandes construcciones doctrinarias del siglo XIX reiteradas en el XX. Pero tampoco podemos prescindir del futuro como inherencia esencial de lo humano. Lo determinante del futuro es su sesgo utópico. Por decirlo con palabras del mismo Innerarity: «La utopía se ha constituido como el horizonte polémico de la modernidad, el eje a partir del cual se ha articulado nuestro concepto de la realidad». Somos reales en la historia en tanto somos utopistas.

La deriva del libro es, pues, una reformulación de la modernidad, no su anulación en una rasante arremetida contra ella o el anuncio de su inminente catástrofe. La utopía es el inalcanzable lugar donde la sociedad consigue que todo salga bien y el ser humano resulte perfectamente satisfecho, o sea que alcance la perfección inhumana de no desear nada más. El modelo antropológico de Innerarity, por el contrario, es un resultado del romanticismo: el hombre lo es por su paradójica capacidad de insatisfacción, por querer siempre algo más y columbrar que su sitio siempre está más allá.

Huida a las tinieblas, *Arthur Schnitzler. Traducción de David Vogelmann. Losada, Madrid, 2004, 161 pp.*

Afortunadamente, Schnitzler retorna a las librerías de nuestra lengua. En la primera fila de los narradores del siglo XX siempre ha estado. Losada lo divulgó precozmente, allá por 1942 y desde Buenos Aires. Esta traducción de una de sus dos novelas (la otra, *Teresa*, también está editada por Losada) proviene asimismo del fondo editorial de la casa.

La habilidad narrativa de Schnitzler le permite hacer una doble historia a partir de una sola serie de datos. El protagonista del libro es, como dice el psi-

quiatra al final del texto, un paranoico de idea fija que, cuando encuentra a su perseguidor, su hermano, lo mata y se desprende de la persecución internándose, según lo anuncia el título, en las tinieblas de la culpa y del suicidio. Pero, a la vez, estamos ante el relato de las obsesiones y fantasías, entre persecutorias y homicidas, del propio personaje, con lo que la historia se duplica y, tal vez, se triplica, si admitimos que quien narra también entra en el juego.

Sin exceder las técnicas tradicionales, Schnitzler nos ha dejado una vasta obra narrativa (siete volúmenes en la edición Fischer de bolsillo) unida a la sólida herencia de su teatro. Trabajó en la Viena de la decadencia, muy cerca de Freud, quien hubo de reconocer que era quien escribió los libros que a él le hubiera gustado escribir. Ambos son herederos del romanticismo y hacen, ciencia o arte, una relectura de sus paisajes: la oscuridad nocturna donde sujeto y objeto se disuelven facilitando el delirio, la música como lenguaje de lo indecible, la locura como musa de la narración, el destino descifrado en términos de inconsciente. Una pensada y fosca ironía sacude a tramos el hilo complejo y trenzado de la historia. Intenta reír, pero se queda en mueca que piensa. Así es el arte de Schnitzler.

Cercos y asedios. Ensayos, *Antonio Martínez Sarrión. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2004, 238 pp.*

Poeta, traductor de poesía, memorialista, Martínez Sarrión es también un ensayista veloz, intermitente y atareado. Basta recorrer la variedad temática de esta miscelánea para comprobarlo y terminar bosquejando un autorretrato del escritor. Nada define a un letrado mejor que sus lecturas.

Martínez Sarrión no sólo lee libros sino también películas, retratos, lugares y fechas. Intenta revivir su despertar a la vida en el Albacete de los años cincuenta, sus garbeos por Madrid, a la vez que examina a Celine, Benet, Fuster, Lorca, Quevedo o Neruda. Recorre los rincones menos frecuentados de ciertos artistas, como la poesía de García Hortelano o un filme aparentemente menor de Orson Welles, *Mister Arkadin*. Se detiene ante las imágenes de Buñuel y Eisenstein lo mismo que ante las de su paisano Antonio López.

No nos encontramos frente una enciclopedia ni en medio de un ordenado inventario, sino ante una vida dedicada a la tarea más cumplida de un escritor: descifrar los signos dejados por los otros, por nosotros.

B.M.

El fondo de la maleta

Un tercer mundo

El mejor Truman Capote suele ser el de sus cuentos, a pesar de que a veces se lo vea incauto y de un ineficaz y abusivo lirismo. Oportuna, en este sentido, es la miscelánea *Cuentos completos* (varios traductores, Anagrama, Barcelona, 2004). Capote domina la visión fragmentaria de la vida que recoge el cuento, en su peculiar modo de ver, el de un espectador de cine que llega tarde a la proyección y se marcha de la sala antes de que acabe la película.

Otra calidad capotiana también se vincula con el cuento y sólo muy forzadamente puede darse en la novela. Capote observa y cuenta como si se tratara de un reportero realista y en esa minucia del mirón aparecen zonas de perplejidad que no son ni de las cosas observadas ni de la fantasía subjetiva del observador. Es un tercer mundo, ni objetivo ni subjetivo: el mundo del arte.

Una niña se mete en la vida de una mujer que vive sola y, en el último renglón, el narrador y nosotros, sus lectores, dudamos de que la niña haya existido realmente o sea una alucinación de la señora. En un tren viajan unos cómicos de la legua que hacen el número de la catalepsia y la resurrección. Una muchacha que entra en relaciones con ellos acabará dudando si el funámbulo es o no un resucitado, que le recuerda a un pariente muerto.

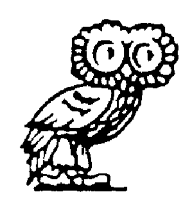
«La vida era como un negocio secreto que perduraba bajo un velo tenue pero impenetrable». Esto lo dice quien cuenta “Miriam”. El arte no puede penetrar el secreto, precisamente, porque es secreto. Sobre la levedad del velo que lo cubre, intuyendo que se trata de un negocio, inscribe esas proyecciones o sombras de caverna platónica que son los relatos de Capote. Estrellas de cine, marcas de ropa, estaciones de autobuses, alaridos, risas, enamoramientos, crímenes, anuncios de conserva, quedan registrados en la tercería. Ni el secreto, ni el curioso que a él pretende asomarse. Los signos que deja el tiempo en el velo que los une y los separa.

Colaboradores

XURXO ARISTEGUI GONZÁLEZ: Crítico literario español (La Coruña).
ISABEL DE ARMAS: Crítica literaria española (Madrid).
ALFONSO BERARDINELLI: Escritor italiano (Milán).
GUSTAVO GUERRERO: Escritor venezolano (París).
CARLOS JIMÉNEZ: Escritor español (Madrid).
MARIO JURADO BONILLA: Crítico literario español (Madrid).
MAY LORENZO ALCALÁ: Diplomática y escritora argentina (Buenos Aires).
ÍTALO MANZI: Crítico cinematográfico argentino (París).
MARCOS MAUREL: Crítico literario español (Barcelona).
EDUARDO MOGA: Escritor español (Barcelona).
CRISTÓBAL PERA: Crítico y ensayista español (Barcelona).
ANTONIO JOSÉ PONTE: Escritor cubano (La Habana).
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón).
SYLVIE PROTIN: Ensayista francesa (París).
ANA RODRÍGUEZ FISCHER: Ensayista y crítica española (Barcelona).
AGUSTÍN SEGUÍ: Historiador argentino (Saarbrücken).
GUILLERMO SHERIDAN: Escritor mexicano (México).



Gare d'Orleans.– La cour du départ



Revista de Occidente

Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

leer, pensar, saber

j. t. fraser • maría zambrano • umberto eco • james buchanan • jena-françois lyotard • george steiner • julio caro baroja • raymond carr • norbert elias • julio cortázar • gianni vattimo • j. l. lópez aranguren • georg simmel • georges duby • javier muguerza • naguib mahfuz • susan sontag • mijail bajtin • ángel gonzález • jürgen habermas • a. j. greimas • juan benet • richard rorty • paul ricoeur • mario bunge • pierre bourdieu • isaiah berlin • michel maffesoli • claude lévi-strauss • octavio paz • jean baudrillard • iris murdoch • rafael alberti • jacques derrida • ramón carande • robert darnton • rosa chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset
Fortuny, 53, 28010 Madrid. Tel. 410 44 12

Distribuye: Comercial Atheneum
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 62

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559	Vicente Aleixandre
560	Modernismo y fin del siglo
561	La crítica de arte
562	Marcel Proust
563	Severo Sarduy
564	El libro español
565/66	José Bianco
567	Josep Pla
568	Imagen y letra
569	Aspectos del psicoanálisis
570	Español/Portugués
571	Stéphane Mallarmé
572	El mercado del arte
573	La ciudad española actual
574	Mario Vargas Llosa
575	José Luis Cuevas
576	La traducción
577/78	El 98 visto desde América
579	La narrativa española actual
580	Felipe II y su tiempo
581	El fútbol y las artes
582	Pensamiento político español
583	El coleccionismo
584	Las bibliotecas públicas
585	Cien años de Borges
586	Humboldt en América
587	Toros y letras
588	Poesía hispanoamericana
589/90	Eugenio d'Ors
591	El diseño en España
592	El teatro español contemporáneo
593	El cine español actual
594	El breve siglo XX
595	Escritores en Barcelona
596	Inteligencia artificial y realidad virtual
597	Religiones populares americanas
598	Machado de Assis
599	Literatura gallega actual
600	José Ángel Valente
601/2	Aspectos de la cultura brasileña
603	Luis Buñuel
604	Narrativa hispanoamericana en España
605	Carlos V
606	Eça de Queiroz
607	William Blake
608	Arte conceptual en España
609	Juan Benet y Bioy Casares
610	Aspectos de la cultura colombiana
611	Literatura catalana actual
612	La televisión
613/14	Leopoldo Alas «Clarín»
615	Cuba: independencia y enmienda
616	Aspectos de la cultura venezolana
617	Memorias de infancia y juventud
618	Revistas culturales en español

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2004

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151€
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Agencia Española de Cooperación Internacional

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria

28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Erotismo femenino en la literatura hispamoamericana

Cristina Peri Rossi

Reina Roffé

Noemí Ulla

Cristina Piña

Diana Paris

Nora Domínguez

Graciela Gliemmo



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES







5 euros